

~~Notes. 10/17.~~²²

Techn. 4^o

Friedrich

26 ta

Bayerische Staatsbibliothek



<36645710170015

FECI . ANNO . M . D XXXXVIII .



CIRCULVS MENSVRAT OMNIA

HIC AVGVSTINI PICTA EST PICTORIS IMAGO
ILLE NOVEN POSTQVA VIXIT OLIMPIADAS

AUGUSTIN HIRSVOGEL

ALS TOEPFER

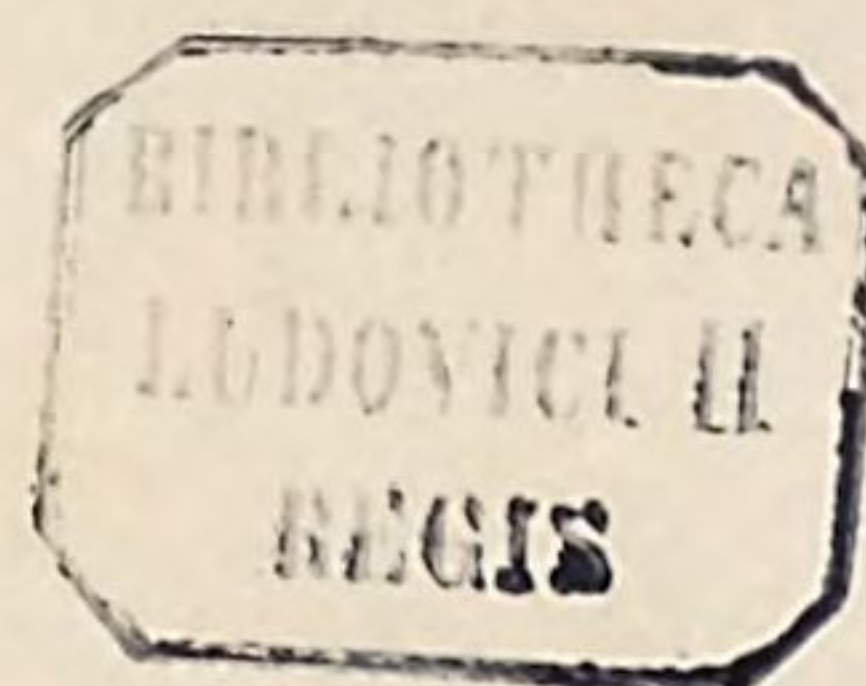
SEINE GEFAESSENTWUERFE, OEFEN UND
GLASGEMAELENDE

VON

CARL FRIEDRICH

BIBLIOTHEKAR AM BAYRISCHEN GEWERBEMUSEUM ZU NUERNBERG

IM SELBST-VERLAGE DES VERFASSERS



NUERNBERG

DRUCK DER KOENIGL. BAYR. HOFBUCHDRUCKEREI VON BIELING-DIETZ

1885.



Vorwort.



ange schon hatte es mich verdrossen, dass man einem Künstler von der Bedeutung des Augustin Hirsvogel ganz gewöhnliche Töpferwaare zuschrieb und demselben dadurch Gott weiss was für eine Ehre anzuthun glaubte. So würde man den Luca della Robbia ehren, wenn man die italienischen Bauernmajoliken für seine Werke erklärte. Ich sah es daher für meine Pflicht an, unseren Künstler gegen diese Erniedrigung seines Genies in Schutz zu nehmen und seine wahre Bedeutung aufzudecken. Seitdem ich über diesen Gegenstand im „Sprechsaal, Organ für Porzellan-, Glas- und Thonwaaren-Industrie“ (Coburg 1884, Nr. 29 ff) das Wort genommen, hat mich derselbe nicht mehr verlassen. Ich zerstörte die alten Ansichten und stellte neue auf, vernichtete auch diese wieder, sobald sich ihre Unhaltbarkeit bemerkbar machte. Manchen Stollen habe ich umsonst getrieben, oftmals musste ich wieder umkehren und vom Neuen anfahren; endlich aber ist es mir doch gelungen, gediegenes Erz zu treffen. Nicht blos die Oefen Augustin Hirsvogel's, sondern auch Glasgemälde desselben von seltener Vollendung habe ich nach manchem vergeblichen Schurfe blosgelegt. Der Name des Künstlers wird wieder seinen vollen Glanz bekommen.

Nach gewonnenem Resultate hätte sich vielleicht dieser oder jener Abschnitt etwas kürzen lassen. Ich wollte aber hieran desswegen nichts mehr ändern, weil auch die Methode, die schliesslich Erfolg hatte, nicht ganz ohne Interesse sein dürfte. Auch sind jene etwas ausführlicheren Erörterungen durch die früher über den vorliegenden Gegenstand geäusserten Ansichten bedingt und würden daher ungern vermisst werden.

Die Abgüsse des Ofens auf der Burg besorgte mir mit bekannter Liberalität Herr C. W. Fleischmann in Nürnberg, welcher den eben genannten sowie die später

im Texte besprochenen und viele andere alte Oefen vorzüglich nachgebildet hat. Er ist meines Wissens der einzige, der an seinen Oefen die frühere gelblichgrüne Glasur, die eine so äusserst milde und angenehme Wirkung übt, beibehalten hat, während fast alle anderen Firmen merkwürdiger Weise einer moosgrünen Glasur, der ohne Zweifel die Wärme der gelblichgrünen abgeht, den Vorzug geben.

Die Aufnahme der verschiedenen Details von den Glasgemälden verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Architekten Otto Häberle, die Zeichnungen der Details des Ofens Herrn Architekten Ernst Häberle. Ihnen sowie den Vorständen der verschiedenen Kupferstichsammlungen, welche mir Hirsvogel's Gefässentwürfe mit grösster Bereitwilligkeit aufnehmen liessen, sage ich hiemit den wärmsten Dank. Dem Buche selbst aber wünsche ich zum Ruhme des Künstlers allerwärts eine freundliche Aufnahme.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort.	
I. Die Familie Hirsvogel. Geburts- und Todesjahr Augustin's	I
II. Aufenthalt in Nürnberg. Projekt der venetianischen Glasfabrikation. Wappensteinschneiderei	10
III. Aufenthalt in Venedig und Wien. Geometrie, Astronomie, Cosmographie, Radirung, Schrift- stellerei, der Meister J. S. P.	19
IV. Die sog. Hirsvogelkrüge und die Eigenschaften der wirklichen Thonwaaren Hirsvogel's . .	27
V. Die venetianischen Töpferwaaren und das Zinnemail.	34
VI. Die Gefässentwürfe Hirsvogel's und ein echter Ofen dieses Künstlers	43
VII. Die Glasgemälde Augustin Hirsvogel's	50
VIII. Weitere Oefen Hirsvogel's und sein Einfluss auf die Ofen- und Gefässfabrikation	56
Schlussbetrachtungen.	66
Erklärung der Tafeln.	

I.

Die Familie Hirsvogel. Geburts- und Todesjahr Augustin's.

Ueber Augustin Hirsvogel, dieses beweglichste und vielseitigste Genie seiner Zeit, fliessen die Quellen nur äusserst spärlich. Wir hören über ihn nicht viel mehr, als was uns sein Zeitgenosse und Mitbürger, der Schreibemeister Johann Neudörffer in seinen »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547«¹⁾ mitgetheilt hat. Diese wenigen Sätze aber haben genügt, für unseren Künstler allseits das regste Interesse zu erwecken. Neudörffer schreibt:

»Ich weiss fürwahr dieses Augustini Kunst und Verstand nicht Alles anzuzeigen, denn nachdem er ein Glasmaler, war er dem Vater und Bruder in der Kunst überlegen, dann er eine sonderliche Tuschirung im Glasmalen erfand. Im Reissen war er gewaltig, im Glasbrennen erfand er sonderlichen Vorthail. Der Musik war er verständig, im Gamaliren war seiner Zeit keiner über ihm. Er überkam aber andere Gedanken, liess solches alles fahren, machte eine Compagnie mit einem Hafner, der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, musste das Handwerk und das Schmelzen von neuem lernen, kam wieder hieher, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich, machte also welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen, solches liess er auch anstehen, übergab seinem Mitgesellen den Handel, ward ein Wappensteinschneider und darinnen sehr fleissig und berühmt, liess solches auch stehen, und begab sich auf die Cosmographie, durchwandert Königs Ferdinandi Erbländer und Siebenbürgen und Hungarn, liess davon Tafeln in Druck ausgehen, welche er der Königlichen Majestät zuschrieb, die verehrt er ihm. Des Cirkels und der Perspektiv war er so begründt und fertig, dass er ein eigenes Büchlein, so er dem Starken zuschrieb, liess ausgehen. Des Aetzens war er so fertig, dass er viel Kunststück selbst gerissen, geätzt, gedruckt und ausgehen hat lassen.« — Wahrhaftig genug Thätigkeiten, um das Leben mehrerer hochbegabter Künstler vollauf in Anspruch zu nehmen.

Augustin Hirsvogel war demnach eine ebenso vielseitig angelegte wie von rastlosem Schaffensdrange erfüllte Künstlernatur, die nur in beständigem Wechsel Befriedigung suchte und fand. Er gehört unter jene räthselhaften und abenteuerlichen Menschen, an denen das 16. Jahrhundert so reich war. Stets nach Neuem strebend, zeigt er sich fürwahr als ein Universalgenie nicht blos in Kunst, sondern auch an Verstand, nach unseres Gewährsmannes ausdrücklichen

¹⁾ Nach den Handschriften mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner. Wien 1875. (Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Eitelberger von Edelberg. Band X.)

Worten. Er war, wie Jakob von Falke schön sagt,¹⁾ »ein echter Sohn des 16. Jahrhunderts, strebend, suchend, wandernd und abenteuernd, viel gewandt, wie die Universalgenies dieser Zeit, in aller Kunst geschickt, aber in keiner befriedigt.« Die verschiedenen Phasen seines Lebens, waren durch ebensoviele Kunstthätigkeiten ausgezeichnet. Er scheint sich das Spottgedicht Albrecht Dürer's auf Lazarus Spengler zur Lehre genommen zu haben, in welchem der grosse Maler von einem Notar spricht, der nur ein einziges Formular gelernt hatte und, weil in diesem bloß die Namen Franz und Fritz standen, Keinem mit einem anderen Namen ein Dokument hatte ausstellen können. Dürer schliesst mit den Worten:

»Dass mir dessgleichen nicht widerfahr',
Thut's Noth, dass ich nicht mit Lernen spar'.²⁾

Dies scheint auch die Devise unseres Hirsvogel gewesen zu sein; er hat in der That niemals mit Lernen gespart und sich nachgerade in so vielen Dingen ausgezeichnet, dass wir ihn mit Recht ob dieser seiner Vielseitigkeit anstaunen. Kein Wunder, wenn sich phantasievolle Schriftsteller seines Lebens bemächtigt und um dasselbe allerlei Irrthümer gehäuft haben. Die nachfolgenden Zeilen suchen das Bild des Künstlers von dieser falschen Patina zu reinigen und in seiner wahren Gestalt, namentlich in Bezug auf seine Töpferthätigkeit wiederherzustellen. Freilich wird auch hier manche Lücke unausgefüllt bleiben.

Zunächst möchte einer aus Neudörffer's angeführtem Berichte die Ansicht gewinnen, Hirsvogel habe immer in einer bestimmten Zeit nur eine einzige Kunst oder Wissenschaft gelernt und geübt und zwar zuerst die Glasmalerei, dann die Töpferei, hierauf die Wappenstein-schneiderei, ferner die Geometrie, die Cosmographie und endlich die Radirung. Dies kann nur in dem Sinne zugegeben werden, dass unser Künstler immer in einem bestimmten Abschnitte seines Lebens eine der genannten Künste oder Wissenschaften mit Vorliebe trieb; denn es lässt sich urkundlich feststellen, dass er sich zu einer und derselben Zeit mit Töpferei, Glasmalerei und Wappenstein-schneiden beschäftigt hat, wie auch seine Radirungen insgesamt mitten in seiner cosmographischen Thätigkeit entstanden sind. Ueberhaupt scheint es Neudörffer weniger um eine chronologische Aufzählung zu thun gewesen zu sein, als vielmehr um einen summarischen Bericht über die künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen Hirsvogel's. Seine hohe Bewunderung des Künstlers aber ist uns Beweis genug dafür, dass A. von Eye³⁾ Unrecht hat, wenn er diesen zwar einen »hochbegabten, aber unruhigen Kopf nennt, der, in mancherlei Künsten erfahren, von einer Beschäftigung auf die andere verfiel und in allen mehr Aufsehen erregt als wirkliches Verdienst erworben zu haben scheint.« Wir werden Gelegenheit haben, auch die Verdienste Hirsvogel's kennen zu lernen.

Zu den Angaben des Nürnberger Schreibmeisters sind schon im Jahre 1844 durch Joseph Bergmann⁴⁾ und neuestens durch die unermüdliche Forschung des verstorbenen Stadtarchivs von Nürnberg, Dr. G. W. K. Lochner, mehrere Urkunden ergänzend hinzugekommen,⁵⁾ so dass wir jetzt im Stande sind, uns von dem Leben und Wirken Augustin Hirsvogel's eine ungefähre Vorstellung zu machen. Selbst dessen Geburts- und Todesjahr kann nunmehr annähernd bestimmt werden.

¹⁾ Zur Kultur und Kunst, Studien von Jakob von Falke. Wien, Karl Gerold's Sohn 1878, S. 256.

²⁾ Moriz Thausing, Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime. (Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Band III, p. 147, ff.)

³⁾ Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei in Sachsen. Separat-Abdruck aus den Mittheilungen des K. S. Alterthums-Vereins. Heft 28.

⁴⁾ Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österr. Kaiserstaates vom 16.—19. Jahrhundert. In treuen Abbildungen mit biographisch-historischen Notizen. Wien 1844, Tendler & Schaffer. I. Bd. S. 280 ff.

⁵⁾ Sie sind zusammengestellt in der bereits citirten Ausgabe Neudörffer's durch Dr. Lochner.

Augustin Hirsvogel war der Sohn des Veit Hirsvogel des Aelteren (1461—1525), eines der berühmtesten Glasmaler seiner Zeit, von welchem in der Sebalduskirche zu Nürnberg noch einige Fenster erhalten sind. Die Familie, die mit diesem Hirsvogel oder eigentlich mit seinem Vater Heinzen Hirsvogel¹⁾ anhebt, hat nach Dr. Lochner durchaus nichts mit dem Patriziergeschlechte gleichen Namens zu schaffen. Allein so ausgemacht ist die Sache doch nicht. Es ist zwar richtig, dass in Nürnberg überhaupt neben einem reichen Geschlechte mehrfach ein armes herging, ohne damit verwandt zu sein; in unserem Falle aber scheint die ursprüngliche Verwandtschaft der beiden Geschlechter durch die Wappen bewiesen. Jedes derselben führte nämlich ein redendes Wappen. Das Patriziergeschlecht der Hirsvogel, das im Jahre 1320 aus dem Anspachischen nach Nürnberg eingewandert und dort im Jahre 1453 in den Rath gewählt worden ist, führte in schwarzem Felde auf einem silbernen Stufen-Schildesfuss einen goldenen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln.²⁾ Mit Bezug auf den Namen des Geschlechtes — Hirsevogel oder Hirsvogel ist nämlich soviel wie Grünfink — darf man in diesem Vogel einen Grünfink oder Hirsevogel sehen. Von diesem Wappen wäre nach Titan von Hefner³⁾ das Wappen der Glasmaler Hirsvogel nicht viel verschieden gewesen; denn nach ihm hätten diese im schwarzen Felde einen goldenen Adler auf silbernem Dreiberge geführt. Diese Annahme beruht auf einem Irrthum; denn Dr. Johann Martin Trechsel⁴⁾ beschreibt unter Anderem auch die Grabstätte der Glasmaler Hirsvogel auf dem St. Johannisfriedhof in Nürnberg, führt die Inschrift derselben an und schliesst mit folgender Schilderung des dort angebrachten Wappens: »Ober der Tafel stehet ein Schild mit einem Schildeshaupt, in welchem ein Hirschvogelkopf und Hals zwischen zwei Sternlein von sechs Strahlen sich befindet, darüber der Name Feut Hirsfogell Glasser mit der Jahreszahl 1520.« Darnach hatten auch die Glasmaler Hirsvogel ein redendes Wappen. Die Abweichungen dieses letzteren von jenem des Patriziergeschlechtes lassen vermuthen, dass die Glasmaler von einer anderen Linie abstammten oder in Folge ihrer Verarmung das Wappen änderten und von dem ganzen Hirsvogel nur mehr den Kopf und Hals behielten. Dieses Wappen führte noch ein am 28. Mai 1603 verstorbener Holzdrechsler Hanfs Hirfsvogel.⁵⁾ Vielleicht gab es noch eine dritte Linie des gleichen Geschlechtes und dieser würde dann das von Titan von Hefner veröffentlichte Wappen mit dem goldenen Adler im schwarzen Felde angehören. Als Stütze dieser Vermuthung mag die Nachricht Trechsel's⁶⁾ dienen, dass auf dem Grabsteine des am 19. Mai 1668 verstorbenen Kaufmanns Adam Hirschvogel folgendes Wappen angebracht war: Auf dem Schilde im Schildes-Haupte befanden sich zwei Sterne, darunter ein gegen die rechte Seite gekehrter Adlerskopf. Ueber dem Schilde stand ein Stechhelm und auf demselben das Blason des Unterwappens zwischem einem offenen Fluge; jeder Flügel war mit einem in dem Haupte des Schildes befindlichen Sterne bezeichnet.«

Wie also diese drei verschiedenen Wappen trotz mehrfacher Abweichungen gleichwohl

¹⁾ Ob mit diesem Heinz Hirsvogel der Baumeister Lukas Hirsvogel, dem die Sage die Erbauung oder wenigstens den Grundriss der schönen Kirche zu Schwaz in Tyrol zuschreibt und der in dieser Kirche einen Grabstein hat († 1475), verwandt war, lässt sich nicht ermitteln. (Schaffler, Tyrol etc. Innsbruck 1841. Bd. I, S. 641.)

²⁾ J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Nürnberg, Bauer & Raspe. Bd. VI, 1. Heft 5 und 6, Tafel 74. —

³⁾ J. Siebmacher's Wappenbuch, a. a. O. Bd. V, 1. Heft 1, Tafel 6.

⁴⁾ Verneuetes Gedächtniss des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofs. Frankfurt und Leipzig, Ad. Jonath. Felss-ecker 1735; S. 318. — Vergleiche auch Gg. Andreas Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen dritter Theil. Altdorf 1766, S. 146.

⁵⁾ Trechsel, a. a. O. S. 575. — Welches Wappen der Augsburger Michael Hirsvogel hatte, der sich und seinen Erben in der genannten Stadt im 17. Jahrhundert ein Begräbniss gestiftet hat (Praschii Epitaphia Augustana II, 60), wird nicht gesagt.

⁶⁾ a. a. O. S. 567.

miteinander verwandt erscheinen, so darf man dies wohl auch von den Trägern derselben annehmen. Freilich ob diesen am Ende des 15. Jahrhunderts die ursprüngliche Verwandtschaft noch im Bewusstsein war, ist eine andere Frage. Nach den Nachrichten, die wir besitzen, war die Familie Hirsvogel schon vor der Einwanderung nach Nürnberg (1320) in zwei Linien getheilt, von denen die eine in Offenbau, die andere in Eisölden angesessen war.¹⁾ Daher ist es wohl denkbar, dass die Glasmaler Hirsvogel sich ihrer Verwandtschaft zu dem adeligen Geschlechte gar nicht mehr bewusst waren; wenigstens scheinen zwischen den beiden Familien keinerlei Beziehungen bestanden zu haben. Die geringe Wohlhabenheit der Glasmaler Hirsvogel muss indess nicht nothwendig die Folge einer Verarmung sein, vielleicht besass dieser Zweig der Hirsvogelfamilie überhaupt niemals einen besonderen Reichtum, welchen sich nur die Linie der Kaufleute errang, oder er verlor ihn schon wieder in einer Zeit, bis zu welcher unsere Nachrichten nicht zurückreichen, also vor Heinz Hirsvogel.

Was die Orthographie des Namens anbelangt, hat man sich seit Doppelmayr's²⁾ Vorgang (1730) gewöhnt, Hirschvogel zu schreiben. Im deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm wird diese Schreibart als »ein Verderbniss von Hirsevogel« erklärt. Doppelmayr hat willkürlich die Nürnberger Mundart eingeführt und ihm folgten Trechsel (1535), das Allgemeine Nürnberger Gelehrten-Lexikon (1750)³⁾ und Georg Andreas Will. Neudörffer schrieb noch Hirsvogel und unser Augustin selbst schrieb sich nie anders als Hirsfogel, wobei er nach damaliger Orthographie Vogel mit f schrieb; daher das F in seinem Monogramme. Da an dieser Schreibart unsere Zeit nur das f beanstandet, ist nicht einzusehen, warum der Name noch anderweitig verändert, ja verschlechtert werden soll. Ich habe daher die ursprüngliche, vom Künstler selbst gebrauchte Schreibweise wieder aufgenommen und nur das f durch ein v ersetzt. Dazu forderte schon die gerade gegenwärtig wieder schwankend werdende Schreibart auf, indem die einen das bisherige Hirschvogel, die anderen das ursprüngliche Hirsvogel zu wählen beliebten. Die letztere Form ist um so berechtigter, als sie Augustin Hirsvogel fortwährend aufrecht erhielt, trotzdem ihn die Nürnberger schon damals, wie die Urkunden beweisen, in ihrem Dialekte Hirschvogel nannten und schrieben. Hieraus ergibt sich zugleich ein schlagender Beweis dafür, dass die Glasmaler Hirsvogel ebensowenig wie das Rathsgeschlecht ursprünglich in Nürnberg angesessen, sondern dorthin von fremdher und zwar vor nicht allzu langer Zeit eingewandert waren; denn sonst hätte am Ende des 15. Jahrhunderts ihr Name sicher das Gewand des Nürnberger Dialektes angenommen gehabt.

Ich wende mich nun der Künstlerfamilie Hirsvogel ausschliesslich zu.

Der Ahnherr derselben war, wie schon erwähnt worden ist, Heinz Hirsvogel. Sein Sohn, Veit Hirsvogel der Aeltere, war der berühmte Stadtglaser und Glasmaler. Dieser Veit nun war zweimal verheirathet und jede der beiden Frauen hiess Barbara. Mit der zweiten kann er sich erst in späteren Jahren vermählt haben; denn diese finden wir bald nach seinem Tode neuerdings und zwar mit einem gewissen Mercurius Herdeggen, einem Goldschmied, verheirathet; auch war damals ihr einziges Töchterchen Magdalena aus erster Ehe noch minderjährig.⁴⁾

Unser Augustin muss daher aus der ersten Ehe seines Vaters stammen. Diese hatte Veit Hirsvogel schon am Anfang der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts eingegangen; denn in einer Urkunde vom 11. Juni 1485 erscheint Barbara bereits als eheliche Hauswirthin des

¹⁾ Will, a. a. O. S. 185.

²⁾ Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730, S. 156.

³⁾ Herausgegeben von Christian Gottlieb Jöcher. Leipzig 1750.

⁴⁾ Siehe die betreffende Urkunde bei Lochner, a. a. O. S. 149 ff.

älteren Veit Hirsvogel.¹⁾ Der Kindersegen dieser Ehe war ein sehr reicher. Neudörffer nennt drei Söhne, die des Vaters Handwerk gelernt, nämlich Veit, Hanns und Augustin. Von diesen ist Hanns in seinen besten Jahren gestorben. In einer Urkunde vom 25. April 1528 wird ferner ein in »vergangener Zeit auswärts gestorbener« Bruder Namens Martin, und ein auswärts noch lebender Bruder Stephan erwähnt, sowie »andere ihre Geschwister«.²⁾ Aus dieser Urkunde geht zugleich hervor, dass Veit und Augustin im Jahre 1528 unter den Geschwistern die ältesten waren; denn sie traten als deren Bevollmächtigte bei der Regelung der Erbschaftsangelegenheit ihrer Stiefmutter gegenüber vor Gericht auf und ebenso bei der Testamentsvollstreckung ihres verstorbenen Bruders Martin. Der Umstand, dass der eine den Namen seines Vaters führte und diesem im Amte als Stadtglaser folgte, lässt diesen als Erstgeborenen erkennen, und die Verbindung, in der mit ihm Augustin fortwährend erscheint, bezeichnet den letzteren als Zweitgeborenen. Hiefür spricht auch die Thatsache, dass Neudörffer von Veit und Augustin mit Auszeichnung handelt. Nun hat Veit Hirsvogel d. Aelt. allem Anscheine nach zu Beginn des Jahres 1485 oder vielleicht schon im Jahre 1484 geheirathet. Bei dem reichen Kindersegen dieser Ehe ist ohne Zweifel die Annahme begründet, dass alle zwei Jahre ein Kind geboren wurde. Es hat demnach der zweite Sohn, unser Augustin sicher um das Jahr 1488 das Licht der Welt erblickt, wie schon früher einige Autoren angenommen haben.³⁾ Andere haben das Jahr 1503,⁴⁾ 1504⁵⁾ und 1506⁶⁾ als Geburtsjahr Augustin's vermuthet. Aus zwei Radirungen, in denen sich unser Künstler selbst porträtirt hat, möchte eher jemand schliessen, dass er erst im Jahre 1512 geboren worden sei; denn diese im Jahre 1548 gemachten Bildnisse tragen folgende Inschrift: »Hic Augustini picta est pictoris imago, illo novem postquam vixit olympiades.«⁷⁾ Allein diese Worte sagen nicht, dass unser Augustin im Jahre 1548 sechsunddreissig Jahre alt und somit 1512 oder, wenn man mit Joseph Bergmann die Olympiade zu fünf Jahren rechnen wollte, im Jahre 1503 geboren worden war, sondern dass er jenes Alter zu der Zeit hatte, als das Bild von ihm, das er 1548 radirte, gemalt worden war: »Hier ist des Malers Augustin gemaltes Bild, nachdem er bis dahin — illo — 9 Olympiaden gelebt hatte,« oder besser: »Hier ist des Malers Augustin gemaltes Bild aus der Zeit, als er 36 Jahre zählte.« Es bleibt somit als wahrscheinlichstes Geburtsjahr unseres Künstlers das Jahr 1488.

Noch wahrscheinlicher wird dieses Geburtsjahr unseres Künstlers durch seinen Vornamen Augustin. Der Name Augustin gehört nämlich nicht zu jenen, von welchen man sagen kann, dass sie in Nürnberg häufig waren. Im Gegentheil, er war dort so selten, dass von allen Personen, welche in Neudörffer's Nachrichten vorkommen, nicht eine einzige Augustin heisst. Es müssen daher wohl besondere Gründe gewesen sein, welche den alten Veit Hirsvogel veranlasst haben, seinem zweitgeborenen Sohn diesen Vornamen zu geben. In der That ist es nicht schwer, dieselben zu errathen. Wir wissen, dass unser Glasermeister am 9. November 1487 in der Augustiner-, jetzt Schustergasse, zwischen der St. Georgenkapelle und Jorgen Schober's Haus sich ein kleines Anwesen gekauft hat, das

1) Lochner, a. a. O. S. 147.

2) Lochner a. a. O. S. 149.

3) Aug. Demmin, Guide de l'amateur de faïences et porcelaines. Paris, Jules Renouard 1867. Première partie, p. 181. — Jännicke, Grundriss der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe. Stuttgart, Paul Neff 1879, S. 446.

4) Joseph Bergmann, a. a. O. — Joseph Heller, Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher etc. Leipzig, T. O. Weigel 1850, S. 310. — Jakob v. Falke, a. a. O. S. 256.

5) Dr. Gg. Andr. Will, a. a. O. S. 189.

6) Dr. G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon. München 1837. — J. S. Passavant, Le Peintre-Graveur. Leipzig, Rud. Weigel 1862, f. III, p. 257.

7) Ad. Bartsch, Le Peintre-Graveur. Leipzig, J. A. Bartsch 1866, tom. IX. p. 180, Nr. 39 und 40. — Der Abdruck im Berliner Kupferstichkabinet und unsere Tafel I haben in der Inschrift ille statt illo, wodurch die im Text geäußerte Meinung begründet wäre.

gegenwärtig in die Wirthschaft »zum Leistlein« einbezogen ist.¹⁾ Er wurde dadurch unmittelbarer Nachbar des Augustiner Klosters, in welchem kurz zuvor (1485) der Neubau der Kirche begonnen worden war. Die Einweihung dieser neuen Kirche geschah im Jahre 1488. Es ist selbstverständlich, dass die Fenster derselben neu eingeglast und mit Malereien versehen wurden. Den Auftrag hiezu scheint Veit Hirsvogel, ein damals noch junger Meister, bekommen zu haben, und desshalb wohl kaufte er sich das kleine Anwesen in unmittelbarer Nähe der Kirche. Dass Veit Hirsvogel damals in der That grössere Aufträge hatte, beweist die Thatsache, dass er bereits am 29. März 1490 ein auf seinem Hause liegendes Gattergeld von 2 f. mit 40 f. ablösen konnte.²⁾ Auch verkaufte er das Häuschen so schnell wieder, dass er ursprünglich beim Kaufe keine andere Absicht gehabt haben kann, als sich eine vorübergehende, zur Ausführung eines grösseren Auftrags bequem gelegene Wohnung zu verschaffen; denn schon am Anfange des Jahres 1492, am 7. Februar, erwarb er sich das Haus in der inneren Laufergasse, S. 800, welches er bis zu seinem Tode bewohnt hat. Er konnte dafür die nach seinen früheren Verhältnissen gewiss bedeutende Summe von 380 f. rh. zahlen, was abermals beweist, dass er inzwischen reichliche Arbeit gehabt haben muss. Daher darf mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, dass die Glasgemälde der in unserem Jahrhundert niedergerissenen Augustinerkirche von Veit Hirsvogel d. Aelt. waren.

Die innige Beziehung nun, in welche unser Meister hiedurch zu den Augustinermönchen und ihrem Kloster trat, hat zweifelsohne in ihm den Entschluss gereift, den ersten Sohn, den ihm seine Frau in der neuen Wohnung gebar, nach dem Stifter des Augustinerordens zu nennen: nur so erklärt sich die Wahl des sonst in Nürnberg so wenig beliebten Namens. Nun war, wie aus dem Vorhergehenden bereits ersichtlich ist, Veit Hirsvogel nur vom Ende des Jahres 1487 bis zum Beginne des Jahres 1492 in diesem Anwesen: unser Augustin muss also zwischen 1488 und 1491 geboren worden sein. Wir dürfen uns um so unbedenklicher für das erste Jahr entscheiden, als Veit bereits am Beginne des Jahres 1485 geheirathet hat und mit besonders reichem Kindersegen beglückt war, so dass der zweitgeborene Sohn sicher im 4. Jahre der Ehe das Licht der Welt erblickt hat, also im Jahre 1488.

Unsicher wie sein Geburtsjahr war bisher auch sein Todesjahr. Doppelmayr³⁾ lässt ihn um 1560 gestorben sein. Diese Angabe scheint auf den ersten Blick eine Radirung des Künstlers zu bestätigen, welche die Inschrift trägt: »Zürich 1560.«⁴⁾ Allein diese Inschrift ist ohne Zweifel bei einem späteren Abdruck angebracht worden, wie dies auch an anderen Radirungen Hirsvogel's geschehen ist.⁵⁾ Aus einer, von Dr. Lochner veröffentlichten urkundlichen Nachricht wissen wir, dass Augustin Hirsvogel am 12. März 1554 nicht mehr unter den Lebenden war; denn unter diesem Datum bekam »Eva, weiland Hirsvogel's gelassene Wittib, von kön. Majestät aus Gnaden und von wegen ihres Hauswirths sel. gemachten Mappa, 40 fl. rh.«⁶⁾

In der That besitzen wir von unserem Künstler keine Radirung, die ein späteres Datum als das Jahr 1550 trüge. Wohl aber wurde derselbe im Jahre 1551 »in gnädigster Anschauung seiner unterthänigen, getreuen und willigen Dienste mit einem Jahresgehalt von 100 Pfund

¹⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 148.

²⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 148.

³⁾ a. a. O. S. 156. — Vergleiche das Nürnberger allgemeine Gelehrten-Lexikon, Nagler, Passavant, Demmin, u. A. a. O. — J. R. Füssli, Allgemeines Künstler-Lexikon. Zürich 1779.

⁴⁾ J. D. Passavant, l. c. Tom. III, p. 258, Nr. 140. — Von verschiedenen anderen Radirungen aus den fünfziger und sechziger Jahren, die man Hirsvogel zugeschrieben hat, ist bereits von Jos. Bergmann (a. a. O.) gezeigt worden, dass sie Lautensack zugehören.

⁵⁾ Ad. Bartsch, l. c. Nr. 22, 24 ff.

⁶⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 230.

begnadigt,¹⁾ wie es scheint, weil damals seine Lebenskraft aufgezehrt und er arbeitsunfähig geworden war. Empfiehlt er sich doch am Schlusse der Erläuterung zu seinem »Rundtische« 1551 dem Magistrate von Wien als »schwachen Mann in seinem verlebten Alter sammt Weib und Kindern.«²⁾ Im nächsten Jahre erhielt er »auf Befehl Herrn Bürgermeisters und Raths . . . in Abschlag seines verdienten Lohnes und Arbeit, die er an jetzo gemeiner Stadt gemacht, 20 fl.« Augustin Hirsvogel muss also zwischen 1552 und 1554 gestorben sein. Ja wir können das Todesjahr unseres Künstlers noch genauer auf den Anfang des Jahres 1553 präcisiren; denn in den Rechnungen des Oberkammeramtes in Wien findet sich folgende Eintragung: »1553. Den 5. Martz umb ain Raisspapier, darein des Augustin Hirschvogel seligen Khupherne Plech (die sechs Kupferplatten zum Stadtplan von Wien) angemacht worden, ausgeben 8 fl.«³⁾ Wir können daher mit Bestimmtheit sagen, dass Hirsvogel am Anfange oder vor dem 5. März des Jahres 1553 gestorben ist.

Einige Schriftsteller haben ferner behauptet,⁴⁾ Augustin Hirsvogel sei in Nürnberg, seiner Vaterstadt, gestorben. Dem widerspricht schon der Umstand, dass seine Ehefrau nach seinem Tode als in Wien wohnhaft erscheint. Auch enthält das auf dem Johannisfriedhofe in Nürnberg noch vorhandene Familiengrab der Glasmaler Hirsvogel die Gebeine des Augustin nicht, sondern nur jene seines Vaters, seines älteren Bruders und dessen Sohnes Sebastian.⁵⁾ Es besteht kein Zweifel, dass unser Künstler in Wien, wo er sich seit 1543 niedergelassen und sich 1546 sogar ein Haus, wie wir hören werden, gepachtet hatte, wo er endlich am Abende seines Lebens einen Jahresgehalt bezog, gestorben und begraben ist. Doch das nebenbei. Augustin Hirsvogel's Lebenszeit erstreckte sich also von 1488—1553; er hat demnach ein Alter von 65 Jahren erreicht.

* * *

Forschen wir, bevor wir weiter gehen, wie sich die pekuniären Verhältnisse unseres Künstlers seit dem Tode seines Vaters gestaltet haben, dann entrollt sich uns kein heiteres Bild. Ungesäumt zwar wurde von den Geschwistern und ihrer Stiefmutter das väterliche Haus in der inneren Laufergasse und zwar um die nicht unbeträchtliche Summe von 500 fl. verkauft. Allein es musste von dem Erlöse eine auf dem Hause liegende Eigenschaft eines Mathes Sauer- mann mit 300 fl. abgelöst, auch der Stiefmutter ihr Heirathsgut und Erbtheil herausgegeben und das Erbtheil in der Höhe von 41 fl. 2 Pfd. 9 Pfg., das auf den auswärts verstorbenen Bruder Martin fiel, an einen gewissen Peter Hermann von Freiburg im Uchtland bezahlt werden, so dass nur mehr eine geringfügige Summe übrig blieb. Und selbst diese vertheilte sich noch auf eine erkleckliche Anzahl von Erben, auf Veit, Augustin, Stephan und ihre Schwestern, auf Magdalena, ihres verstorbenen Bruders Hannsen Töchterlein, und auf Magdalena ihre Stief- schwester.⁶⁾ Der Antheil also, den die Geschwister aus der Verlassenschaft ihres Vaters er- hielten, kann nur ein ganz unbedeutender gewesen sein, zumal auch noch alte Schulden bezahlt werden mussten. Diese Erbtheilung geschah am 29. April 1528 und schon am 30. März 1531 war Augustin Hirsvogel genöthigt, sich vom hohen Rathe der Stadt 10 fl. erbitten zu müssen,

¹⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 230.

²⁾ Jos. Bergmann, a. a. O. — Wäre Hirsvogel erst 1503, 1504, 1506 oder 1512 geboren, dann hätte er im Jahre 1551, als ein in den dreissiger oder vierziger Jahren stehender Mann nicht in dieser Weise über schwaches Alter klagen können.

³⁾ Jos. Bergmann, a. a. O.

⁴⁾ Passavant, l. c. p. 257 u. A.

⁵⁾ Dr. Joh. Martin Trechsel, a. a. O. S. 318. — Vergleiche Kunst und Gewerbe. Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie. Herausgegeben von dem Bayr. Gewerbemuseum in Nürnberg 1879, S. 3.

⁶⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 149 ff.

welche ihm auch, »seinen Nutzen damit zu schaffen,« leihweise gewährt wurden. Diese Schuld mag er im nächsten Jahre, als ihm eine kleine Erbschaft zufiel, wieder zurückerstattet haben. Damals war nämlich Konrad Hasenschnur, welcher eine Schwester von Veit Hirsvogel des Aelt. zweiter Frau zur Ehe hatte, kinderlos gestorben und hatte die Geschwister Hirsvogel in seinem Testamente mit Legaten bedacht, die ihnen am 10. Mai 1532 ausgefolgt worden sind.¹⁾

Von da an ergab sich Augustin Hirsvogel der Glasmacherei und Töpferei, und wir hören während eines Jahrzehntes nichts mehr von einer Geldverlegenheit desselben, wenn wir von der Klage gegen den Goldschmiedegesellen Paulus Schütz absehen, der ihm für ertheilten Unterricht 30 fl. schuldete. Glänzend kann indessen seine Lage auch während der dreissiger Jahre nicht gewesen sein; denn als er im Jahre 1543 seine »Geometria« herausgab, schrieb er auf deren Titel die inhaltsschweren Worte: »Spero fortunae regressum«, ich hoffe die Rückkehr des Glückes, eine Devise, welche der Wahlspruch seines Lebens geworden ist. Soll in dieser Hoffnung auf eine Wiederkehr des Glückes, welcher Hirsvogel auch auf seinen Selbstporträten Ausdruck zu geben pflegte, nicht ein Hinweis darauf liegen, dass seine Familie vor Zeiten bessere Tage gesehen hatte? Wie dem auch sei, die Hoffnung unseres Künstlers auf eine Besserung seines Looses hat sich nicht erfüllt. Freilich die Thatsache, dass er am 31. Dezember 1544 von wegen seiner Mappe des Fürstenthums Kärnten, die er dem Könige Ferdinand I. zugestellt hat, 36 fl. erhielt, lässt sich nicht für die geäußerte Meinung verwerthen; denn diese 36 fl. mögen weniger eine Unterstützung als eine ehrende Anerkennung seiner Verdienste gewesen sein. Auch die weitere Thatsache, dass Hirsvogel am 1. April 1546 in Wien von dem Bischof Friedrich ein zu St. Stephan gehöriges Haus auf der Tacken bei der Himmelspforte auf sein, seiner Ehefrau und seines Sohnes Veit Lebzeiten um einen jährlichen Zins von »zehn Pfund Pfennig guter Landeswährung in Oesterreich« gepachtet hat,²⁾ spricht anscheinend nicht dafür. Eines Anderen aber belehrt uns der Umstand, dass Hirsvogel am Ende seines Lebens eines Jahresgehaltes und seine Wittve nach seinem Tode mehrfacher Unterstützungen bedürftig war. Zum Glücke hatte der Künstler einen eisernen Charakter, der sich von den Widerwärtigkeiten des Lebens nicht so leicht niederbeugen liess. Einigen Trost mochte ihm auch sein weit gedrungener Ruf gewähren und stolz setzte er auf sein Selbstporträt vom Jahre 1549 die Worte: »Famae fulgor abscondi non potest«, der Fama kann der Ruhm nicht verborgen werden.³⁾ Es mag auch etwas Bitterkeit in diesen Worten liegen, dass die Fama allein die Verbreiterin seines Ruhmes war und mit demselben sich keine materiellen Vortheile verbanden. In seinem tiefreligiösen Sinn aber hatte Augustin Hirsvogel seine Hoffnung und sein Vertrauen voll und ganz auf ein besseres Jenseits, auf eine ausgleichende Gerechtigkeit gesetzt, wie er dies selbst schön ausgedrückt hat in den Worten, die er sich auf dem genannten Porträte tröstend zurief:

»Thu des höchsten seine gepodt,

So lebst du ewiglich bei Godt.«

Auch sein edel geschnittenes, geistreiches Gesicht, welches nach einem Selbstporträte des Künstlers unsere Tafel I abbildlich gibt,⁴⁾ zeigt den Hauch einer gewissen Innigkeit neben energischer Entschlossenheit. Es ist ein vornehm feiner Kopf, der auf den ersten Blick den Beschauer einnimmt, und wer sich näher mit dem Leben dieses Künstlers befasst hat, mag dem offenen Auge auch absehen, dass es manche trübe Stunde geschaut hat. Dieses nicht eben

¹⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 151.

²⁾ Jos. Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österr. Kaiserstaates vom 16. bis 19. Jahrhundert. In treuen Abbildungen mit biographisch-historischen Notizen. Wien 1844, Tendler & Schaffer. Bd. I, p. 292.

³⁾ Passavant, l. c. t. III, p. 259, Nr. 141.

⁴⁾ Das Cliché hiez zu wurde mir von Dr. Hirth aus dem »Kulturhistorischen Bilderbuche« Nr. 937 freundlichst überlassen.

freundliche Loos, welches Hirsvogel mit so vielen anderen seiner Zeit gemein hatte, macht uns denselben nicht bloß interessant, sondern auch liebwürth und mit doppelter Begierde forschen wir den einzelnen Phasen seines Lebens nach.

Es gibt indess auch einige Lichtpunkte in Hirsvogel's Leben. Ich meine nicht die materiellen Anerkennungen seiner Verdienste durch König Ferdinand, sondern seine Auszeichnung durch eine Medaille.¹⁾ Wahrscheinlich ist diese Medaille auf Hirsvogel wegen seiner kartographischen Aufnahmen österreichischer Länder und hauptsächlich wegen seiner Mappe des Fürstenthums Kärnten geprägt worden. Leider haben die beiden Exemplare im k. k. Münzkabinete in Wien keine Kehrseite und keine Jahreszahl, so dass sich also hieraus über die Aechtheit jenes Exemplares, welches Gg. A. Will²⁾ hat abbilden lassen, nichts bestimmen lässt. Diese trug die Inschrift: »Augustin Hirsfogel Aet. Sue. 39« und die Jahreszahl 1543, ferner den Spruch: »Spero fortunae regressum.« Daraus scheint nun hervorzugehen, dass unser Künstler im Jahre 1504 geboren wurde; aber es ist sehr leicht möglich, dass die ganze Medaille ein Machwerk des 18. Jahrhunderts war. Den meisten Anstoss erweckt die Jahreszahl 1543; denn so frühe kann die Medaille nicht wohl auf Hirsvogel geprägt sein, da in diesem Jahre seine Thätigkeit für Oesterreich erst anging. Es müsste denn sein, dass die Jahreszahl nicht das Jahr der Prägung der Medaille, sondern jenes der Herausgabe der Geometrie Hirsvogel's und der Annahme seines Wahlspruches bedeuten soll. Will selbst hegte übrigens einen leisen Zweifel an der Aechtheit der Inschrift. Wie dem auch sei, wenn die Medaille auch ächt ist, so kann aus der Inschrift doch nur gefolgert werden, dass das Bild, welches der Medaille zu Grunde lag, im 39. Lebensjahre Hirsvogel's hergestellt worden ist, keineswegs aber, dass der Künstler erst im Jahre 1543 das genannte Alter hatte.

Eine andere Auszeichnung Hirsvogel's war die Besserung seines Wappens durch König Ferdinand. Das alte Wappen der Glasmaler Hirsvogel haben wir schon oben kennen gelernt. Unser Künstler nun liess sich dasselbe dahin bessern, dass es einen über Mauerzinnen emporfliegenden goldenen Adler im blauen Felde zeigte, diesen als Zeichen seines emporfliegenden Geistes und jene, weil er vieler Städte Mauern gesehen und kunstvoll gezeichnet hatte.³⁾ Vor der Mauer lehnen die drei Künstlerschilde. Dieses Wappen ist in der Radirung, welche unsere Taf. VII wiedergibt, auf dem Grabsteine angebracht, welcher von dem Grabe des Lazarus weg- gewälzt worden ist.

¹⁾ Abgeb. von Jos. Bergmann, a. a. O. Taf. XIV, Nr. 67.

²⁾ Münzbelustigungen, a. a. O. S. 185.

³⁾ Jos. Bergmann, a. a. O.

II.

Aufenthalt in Nürnberg. Projekt der venetianischen Glasfabrikation. Wappensteinschneiderei.

olange Augustin bei seinem Vater war, übte er wohl hauptsächlich die Glasmalerei. Sein Vater, der Stadtglaser Veit Hirsvogel der Aeltere, war nämlich, wie wir bereits gehört haben, einer der berühmtesten Glasmaler seiner Zeit.¹⁾ Dass aber derselbe und sein erstgeborener Sohn gleichen Namens auch Töpfer waren, ist eine durch nichts begründete Annahme; keiner der Genannten hat sich je in seinem Leben mit Töpferei abgegeben, obgleich dies im In- und Auslande allgemein behauptet wird.²⁾ Veit der Aeltere war ein tüchtiger Glasmaler und weiter nichts; Veit der Jüngere, sein ältester Sohn (1485—1553), ergriff ebenfalls den Beruf seines Vaters und folgte diesem in dem Amte eines Stadtglasers. Auch der zweitgeborene Sohn, unser Augustin, lernte im Atelier seines Vaters zunächst die Glasmalerei. Der alte Veit scheint aber seinen Söhnen auch im Uebrigen eine angemessene Erziehung gegeben zu haben, wie es jene ruhmvollste Zeit Nürnberg's eben mit sich brachte. Er liess sie in der Musik ausbilden und im Atelier beschränkte er seinen Unterricht nicht auf die Glasmalerei und das Emailliren (Gama-liren) allein, er unterwies sie auch im Kupferstechen und besonders im Zeichnen; denn beide Söhne thaten sich hierin hervor und namentlich war Augustin im Reissen, d. h. im Zeichnen und Entwerfen, gewaltig. Ihre künstlerische Bildung war daher schon von Haus aus eine sehr vielseitige. Wahrscheinlich reicht auch die Erlernung der Wappensteinschneiderei seitens des Augustin in diese frühe Zeit zurück; denn dieser hatte hierin schon im Jahre 1531, wie wir sehen werden, einen solchen Ruf, dass sich ihm ein gewisser Paulus Schütz, seines Zeichens ein Goldschmied, als Schüler zur Erlernung der in Rede stehenden Kunst verdungen hat.³⁾ Vieles hat zur allseitigen Entwicklung unseres Künstlers sicher auch der Umgang und Verkehr mit den hochbegabten Männern seiner Vaterstadt, an denen diese damals so reich war, beigetragen. Als in näherer Beziehung zu ihm stehend ist uns jedoch nur Georg Penz bekannt.⁴⁾ Indess

¹⁾ Neudörffer, a. a. O. S. 147 ff. — Doppelmayr, a. a. O. S. 182. — Rettberg, Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmälern dargestellt. Stuttgart 1854. S. 137. — M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. Stuttgart und Tübingen 1839. S. 139.

²⁾ Demmin, l. c. p. 181. — Jännicke, a. a. O. S. 446. — Labarte, Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance (1872). Tom. III, p. 344. — Ed. Garnier, Histoire de la Céramique depuis les temps anciens jusqu' à nos jours. 2. édit. Tours, Alfred Mame et fils 1882, p. 236, u. A.

³⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 154.

⁴⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 153.

muss Augustin Hirsvogel auch zu Albrecht Dürer nähere Beziehungen gehabt haben; denn die unten zu besprechenden Glasgemälde von seiner Hand zeigen deutlich den Einfluss des grossen Malers. Auch gedenkt Hirsvogel in der Vorrede zu seiner Geometrie Albrecht Dürer's als eines hochberühmten, theuren Mannes. Die Schule oder der Verkehr mit dem alten Michel Wohlgemuth, mit Jacopo de Barbari, mit Peter Vischer und seinen Söhnen mag ihm die ersten, Begriffe des Renaissancestiles beigebracht haben, dessen hauptsächlichster Vertreter er in Nürnberg geworden ist. Aber schon der alte Hirsvogel an sich muss ein hervorragendes Lehtalent besessen haben, durch welches er im Stande war, die Eigenart keines seiner Söhne zu beeinträchtigen, sondern zur Selbstentfaltung zu treiben, so dass aus ihnen »feine Künstler geworden« sind. Nur daraus lässt es sich erklären, dass unser Augustin schon so frühzeitig, noch im väterlichen Atelier, besondere Vortheile im Tuschiren und Brennen der Glasgemälde erfand und hierin bald seinen eigenen Vater übertraf. Das war bisher Alles, was man über Hirsvogel's ersten, beinahe 40 Jahre umfassenden Lebensabschnitt wusste. Neuerdings erhellen diese Periode mehrere herrliche Glasgemälde von unseres Künstlers Hand aus dem Jahre 1520. Von ihnen wird erst am Schlusse die Rede sein.

Unser Künstler scheint bei seinem Vater bis zu dessen Tode (1525)¹⁾ geblieben zu sein. Da nun damals sein älterer Bruder, Veit der Jüngere, an Stelle des verstorbenen Vaters im Jahre 1526 Stadtglaser wurde, musste Augustin seitdem sein Talent auf eigene Faust zu verwerthen suchen. Er war damals ungefähr 37 Jahre alt. Was er zunächst anfang, ob er die unfertigen Glasgemälde seines Vaters vollenden half oder selbst Aufträge hatte, oder sich auf die Oelmalerei warf — denn auch diese übte er aus, wie ein Gemälde von seiner Hand auf der Burg in Nürnberg beweist²⁾ — wissen wir nicht. Dass er aber vorderhand in Nürnberg blieb, bezeugen zwei Urkunden, die eine vom 25., die andere vom 29. April des Jahres 1528, indem uns dieselben den Augustin Hirsvogel nebst seinem Bruder Veit als in Erbschaftsangelegenheiten vor Gericht stehend vorführen.³⁾ Rettberg behauptet,⁴⁾ unser Augustin habe sich schon im Jahre 1530 in Wien niedergelassen. Ohne Zweifel liess sich der Genannte hiebei von Hirsvogel's Plan der Stadt Wien nach der ersten Belagerung durch die Türken im Jahre 1529⁵⁾ leiten, dessen Ausführung er unmittelbar nach der Belagerung angesetzt zu haben scheint. Diese Ansicht ist indess unhaltbar, da sämtliche Radirungen Hirsvogel's erst seit dem Jahre 1543 entstanden sind. In diese spätere Zeit fällt daher zweifellos auch der in Rede stehende Plan der Stadt Wien, welcher erst im Jahre 1567 herauskam. Wenn übrigens unser Künstler im Jahre 1530 wirklich in Wien gewesen wäre, dann hätte sein dortiger Aufenthalt nur von ganz kurzer Dauer sein können; denn schon im nächsten Jahre treffen wir ihn wieder in Nürnberg. Er war damals, wie wir gehört haben, so gänzlich abgebrannt, dass ihm der hohe Rath der Stadt am 30. März des genannten Jahres zehn Gulden vorschliessen musste. Von einem Niederlassen desselben in Wien kann also im Jahre 1530 schon aus diesem Grunde keine Rede sein. Ja, wir haben sogar einen positiven Beweis dafür, dass Augustin Hirsvogel im genannten Jahre

¹⁾ Dr. Lochner nimmt entgegen der bestimmten Angabe Neudörffer's das Jahr 1526 als Todesjahr des älteren Veit Hirsvogel an, weil sonst die Stelle des Stadtglasers ein Jahr lang unbesetzt gewesen wäre. Dieser Einwand ist aber nicht stichhaltig; denn auf dem Grabe im St. Johannsfriedhofe stand noch im Jahre 1735 zu lesen, dass Veit Hirsvogel der Aeltere am hl. Christabend zu Ende des Jahres 1525 gestorben war. (Trechsel a. a. O.)

²⁾ Dieses von Nagler ohne Beschreibung erwähnte Bild konnte ich indess nirgends aufreiben. Gleichwohl hat Hirsvogel nicht blos auf Glas, sondern auch, wie wir hören werden, auf Holz, Papier u. s. w. gemalt.

³⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 149.

⁴⁾ Nürnberg's Kunstleben a. a. O.

⁵⁾ Passavant, l. c. p. 257.

nicht in Wien, sondern in Nürnberg war, und zwar in folgendem Rathsbeschlusse:¹⁾ »Augustin Hirschvogel's halb soll den Hafnern ernstlich gesagt werden, ine an dem, so ime ein rath vergonnt hat, der gesellen und anders halben unverhindert zu lassen. Eodem die (28. Nov. 1530) per Laz. Holtschuer.«

Diesem Beschlusse muss eine Klage der Hafner Nürnberg's gegen den Künstler vorausgegangen sein. Worauf sich dieselbe stützte, und was sie zum Zweck hatte, ist aus dem kurzen Entscheide nicht klar zu ersehen. August Demmin²⁾ zog daraus den scheinbar allerdings naheliegenden Schluss, dass Hirschvogel damals bereits »Ofenkacheln und andere Töpferarbeiten« hergestellt und die Hafner Nürnberg's wegen dieses unbefugten Eingriffes in ihre Zunftrechte Beschwerde gegen ihn erhoben hätten. Es ist anscheinend nicht unmöglich, dass dies der Inhalt der Klage gewesen und dass die Hafner namentlich durch das Halten von Gesellen Seitens eines unzüftigen Töpfers sich verletzt fühlten. Auch Jakob v. Falke³⁾ vertritt diese Ansicht. In Hirschvogel's Töpferthätigkeit wären darnach zwei Perioden zu unterscheiden, von denen die eine vor seiner Reise nach Venedig, die andere nachher fiel. Die Werke der ersteren müssten in diesem Falle denen der gleichzeitigen Töpfer Nürnberg's im Wesentlichen ähnlich sein; jene der zweiten dagegen wären von der im Nachfolgenden beschriebenen Beschaffenheit. Zwingend aber ist diese Folgerung schon nach dem Wortlaute des obigen Entscheides keineswegs; denn Augustin Hirschvogel konnte nicht bloß als Töpfer, sondern als Künstler überhaupt Beziehungen zu den Gesellen der Hafner haben; er konnte diesen Zeichnungsunterricht oder Anweisung im Modelliren oder dergleichen geben, wie er ja auch um dieselbe Zeit einen Goldschmiedegesellen im Wappenstein schneiden unterrichtet hat. Die Fortschritte, welche dieselben unter solcher Leitung machten, mögen den Meistern der Zunft gefährlich erschienen sein und daher beklagten sie sich beim Rathe über den Künstler.

Diese oder eine ähnliche Deutung der Stelle fordern zudem andere urkundliche Nachrichten, nach denen Augustin Hirschvogel sich erst seit 1532 der Töpferei zuwandte, und von denen gleich nachher gehandelt werden soll. Ueber jeden Zweifel erhebt dagegen die in Rede stehende Notiz die Thatsache, dass unser Künstler sich im Jahre 1530 nicht in Wien niedergelassen hat, sondern sich in Nürnberg befand, so gut wie im Jahre 1528 und 1531. Davon endlich, dass König Ferdinand, wie Jakob v. Falke angibt, den geschickten Künstler in Nürnberg kennen gelernt und ihn um 1530 nach Wien berufen habe, ist nichts bekannt.⁴⁾ Die Bekanntschaft des Königs Ferdinand scheint Hirschvogel erst gemacht zu haben, als er ihm die Mappe über Kärnten übergab, nämlich im Jahre 1544, wenn ihm derselbe auch schon im Jahre 1543 ein Privileg zu seiner Geometrie ertheilt hat. Im Jahre 1530 aber befand sich unser Künstler in Nürnberg.

* * *

Gleich nach dem zuletzt genannten Jahre wandte sich derselbe der Töpferei zu. Es geschah dies jedoch nicht durch einen plötzlichen Sprung, sondern erst über Versuchen, die er in Gemeinschaft mit zwei Hafnermeistern behufs der venetianischen Glasmacherei angestellt hatte und zwar schon vor seiner, von Neudörffer beschriebenen Reise nach Venedig. Hierüber geben uns einige hochinteressante Urkunden, welche Dr. Lochner veröffentlicht hat, den nöthigen Auf-

¹⁾ Rathsbuch, 15. Fol. 138. 139. — Ich verdanke die Mittheilung des Wortlautes der Freundlichkeit des Herrn Archivars E. Mummenhof in Nürnberg.

²⁾ Guide de l'amateur de faïences et porcelaines etc. I. partie, p. 182 note 1. Darnach Jännicke, a. a. O. S. 446 und A. v. Eye a. a. O.

³⁾ a. a. O. S. 257.

⁴⁾ Jakob v. Falke, a. a. O. S. 257.

schluss und zugleich die nähere Begründung der kurzen Stelle in dem oben angeführten Berichte Neudörffer's.

Im Jahre 1531 traf es sich, dass zwei Hafner, Hanns Nickel und Oswald Reinhard, welche zuvor in Venedig gewesen waren, nach Nürnberg zurückkehrten und sich mit dem Gedanken trugen, dort die venetianische Art des Glasmachens einzuführen. Da es ihnen hiezu an Geld mangelte, schoss ihnen am 1. März 1531 der Rath gegen Bürgschaft »zur Treibung und Machung ihrer Kunst der Venedischen Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk« 50 fl. rh. auf zwei Jahre vor. Allein die beiden Hafner oder vielmehr Oswald Reinhard, augenscheinlich die Hauptperson, scheint unter jene Leute zu gehören, welche die Kenntniss von Künsten vorgaben, die sie gar nicht verstanden, und sich auf diese Weise Geld erschwindelten. Oswald Reinhard suchte sich daher auch so bald als möglich wieder aus der Klemme zu ziehen, und da kam ihm Augustin Hirsvogel, der sich als Glasmaler und Emailleur für die Sache interessirt haben mag, gerade wie gerufen. »Es wollte ihm,« lautet die lakonische Begründung in der betreffenden Urkunde, »nit fügsam sein, diese Kunst und Arbeit mit dem Nickel weiter zu treiben,« und desshalb liess er den Glasmaler Hirsvogel an seiner Statt in die Compagnie eintreten. Hanns Nickel war demnach der Hafnermeister, mit welchem nach Neudörffer unser Künstler eine Compagnie gemacht hat. Wie Dr. Lochner dazu kam, ihn mit Oswald Reinhard sich verbinden zu lassen, ist mir nicht verständlich, da es in der betreffenden Urkunde doch ausdrücklich heisst, dass Augustin Hirsvogel an Reinhard's Stelle trat.

Für die nächste Zeit blieb allerdings Reinhard, wenn auch nicht geschäftlich durch Einsatz von Geld, so doch sonst mit den beiden Compagnons in Verbindung. Dafür nämlich, dass Hirsvogel die Hälfte der 50 fl., welche Reinhard und Nickel vom Rathe der Stadt erhalten hatten, also des Reinhard Theil auf seine Person übernahm, musste dieser versprechen, dass er »ihm (dem Hirsvogel) sammt dem Hanns Nickel diese Arbeit (die venetianische Glasmacherei) getreulich und mit allem Fleiss lernen und unterweisen, auch mittler Zeit keinen andern, ausserhalb seiner Kinder, solche Arbeit lernen und er derselben Arbeit auf offenem Markt nit feilhaben oder ausserhalb seines Hauses nicht verkaufen soll noch woll, weder wenig noch viel, wo er aber das nit thut und Hirschvogel dess Schaden erleiden würd, soll er ihm denselben Schaden zu widerkehren schuldig sein. Dessgleichen sollen und wollen Nickel und Hirschvogel bei solcher Pön keinen andern ohne des Reinhard's Wissen und Willen gedachte Kunst auch nicht lernen oder unterweisen.« Durch diesen Vertrag vom 27. Dez. 1531 entledigte sich Reinhard seiner Schuld an den Rath und wälzte diese auf die Schultern Augustin Hirsvogel's. Hiebei ist die schlaue Fassung des Vertrages wohl zu bemerken. Reinhard verpflichtet sich nicht, wie man erwarten sollte, dem Hirsvogel und Nickel eine Entschädigung zu geben, falls sein Unterricht sich als ungenügend und schlecht erweisen würde, sondern nur, wenn er selbstgemachte Venetianergläser öffentlich feil hielte. Damit hatte es aber sicher an sich keine Gefahr.

* *

Besagten Unterricht nun muss Reinhard den beiden Associirten vom Januar bis Mai 1532 gegeben haben. Während dieser Zeit fand Hirsvogel im Verkehre mit den beiden Töpfern Gelegenheit, wenn er auch die venetianische Glasmacherei nicht lernte, doch von der Töpferei einen allgemeinen Begriff zu bekommen oder doch das, was er durch seine Beziehungen zu den Hafnergesellen bereits profitirt haben mochte, zu vervollkommen. Nach abgelaufener Lehrzeit suchten Hirsvogel und Nickel ihre vermeintlichen theoretischen Kenntnisse praktisch zu verwerthen und unmittelbar vor dem Beginne ihres Unternehmens, am 15. Mai 1532, schlossen sie

folgenden Vertrag: »Hanns Nickel eines und Augustin Hirschvogel anders Theils bekennen, nachdem sie sich der Venedischen Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk mit einander unterfangen und samentlich zu treiben mit sonderm Gedingen gegen einander hievor verpflichtet haben, sie aber solcher Arbeit und Handels dermassen berichtet seien,¹⁾ dass sie wissen, was Jedem insonderheit mit seiner Arbeit darauf gehe und darzulegen gebühre, dass sie sich demnach solcher Verlegung halben dermassen mit einander vereinigt haben, dass Hirschvogel zu solcher Arbeit das Gemälde, Farb und Holz als für sein Kosten dargeben, und Nickel all ander Unkosten und Zeug, nichts ausgenommen, auf sein Theil, doch auf gleichen Geniess darlegen und geben solle, mit dem Zusagen, dass keiner einen fremden solche Kunst ohne des Andern Vorwissen und Verwilligung unterweisen, dessgleichen mit keinem Andern Solches treiben und arbeiten solle, sondern sie wollen sich hierin dermassen mit einander halten, dass es Jedem ohne Nachtheil und Beschwerd sein soll.«

Bei diesem Vertrage, welcher im Gegensatz zum vorigen die Redlichkeit der beiderseitigen Absichten durchscheinen lässt, war demnach der Künstlerschaft Hirschvogel's Rechnung getragen; er hatte ausser dem Holze und den färbenden Oxyden nur das Gemälde, d. h. die Emailmalerei auf den fertigen Gläsern zu liefern, was ihm als Glasmaler und Emailleur keine Schwierigkeiten machen konnte. Wir sehen daraus, dass unser Künstler trotz aller anderen Projekte noch immer als Hauptfach die Glasmalerei trieb. Ja noch im Jahre 1543 lieferte er dem Hofkammerrath der kaiserl. Majestät, Herrn Christoph Chevenhüller, Glasgemälde, wofür er am 20. Februar des genannten Jahres 10 fl. rh. als Abschlagszahlung erhielt.²⁾

Zugleich schnitt er am Anfange der dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts Wappensteine; denn eine Urkunde vom 14. Juli 1533 sagt uns, dass sich ihm der Goldschmiedeselle Paulus Schütz auf drei Jahre als Schüler in dieser Kunst verdungen hatte. Da derselbe aber diese Zeit nicht ausgehalten hatte, schuldete er wegen Bruch des Vertrages dem Hirschvogel 30 fl. In dieser Sache kam am genannten Tage folgender Vergleich zwischen beiden zu Stande. Paulus Schütz versprach, dem Hirschvogel diese 30 fl. in einem Jahre zu zahlen, »nämlich also, wenn er mittler Zeit des Jahres an solcher Summe dem Hirschvogel den halben Theil, als 15 fl. entrichte, so soll Hirschvogel schuldig sein, ihm alsdann, was ihm in der Kunst des Steinschneidens noch mangelt, vollkommen und getreulich, seines Vermögens zu unterrichten und zu lernen, und die übrigen 15 fl. nach Ausgang des Jahres ohne des Hirschvogel's Kosten.«

Dieser Vertrag wurde im Juli 1533 geschlossen. Auf Neujahr 1534 also sollte Schütz die erste Hälfte seiner Schuld an Hirschvogel entrichten, wofür ihn dieser wieder in die Lehre zu nehmen versprach. Nach Ablauf eines weiteren halben Jahres, also im Juli 1534, sollte Schütz den Rest seiner Schuld bezahlen und damit sein Verhältniss zu Hirschvogel lösen. Wenn demnach im Jahre 1533 Schütz nur mehr ein halbes Jahr zu lernen brauchte, so musste er vordem schon zwei und ein halbes Jahr in der Lehre gestanden haben und folglich bei Hirschvogel am Beginne des Jahres 1531 eingetreten sein. Letzterer muss demnach im Wappensteinschneiden längst berühmt gewesen sein, als er sich auf die Töpferei warf. Die Angaben Neudörffer's sind daher, wie schon oben bemerkt wurde, nicht streng chronologisch geordnet. Unser Künstler wandte sich aber auch dann noch nicht vom Wappensteinschneiden ab, als er längst die Töpferei, resp. Glasmacherei angefangen hatte. Die letztere begann er, wie wir schon gehört haben, zunächst theoretisch vom Januar bis Mai 1532 und von da an praktisch; aber noch am 14. Juli 1533 hatte er im Wappensteinschneiden einen Schüler zu unterrichten und musste diesen Unterricht

¹⁾ Natürlich durch die vorhergegangene Unterweisung des Reinhard.

²⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 230.

sogar noch bis zum Juli 1534 fortsetzen. Daraus ist also klar, dass Neudörffer's knappe Sätze nicht strikte nach dem Wortlaut, sondern nur dem allgemeinen Sinne nach zu nehmen sind. Hirsvogel gab nicht immer gleich eine Thätigkeit ganz auf, um eine andere zu beginnen, sondern er lernte nur zu denen, die er bereits ausübte, immer wieder neue hinzu. Bei seinem unstäten Leben waren ihm die verschiedenen Thätigkeiten, die ihm abwechselnd bei eingetretener Noth einen Verdienst ermöglichten, sogar ein Bedürfniss. Freilich die Ursachen, die ihn von einer Kunst zur anderen trieben, dürfen nicht lediglich in seinem unruhigen Geiste gesucht werden; sie liegen, wie sich zeigen wird, viel tiefer.

Was Augustin Hirsvogel als Wappensteinschneider geleistet hat, sind wir nicht mehr in der Lage zu beurtheilen, da sich keine hierauf bezüglichen Arbeiten von ihm erhalten zu haben scheinen. Doch will es immerhin etwas bedeuten, wenn ihn Neudörffer in dieser Kunst sehr fleissig und berühmt nennt. Auch findet sich in den Rechnungen des Oberkammeramtes in Wien eine Notiz, dass Augustin Hirsvogel zwei Formeisen oder Münzstempel gemacht hat.¹⁾

Im Uebrigen ist zu bemerken, dass der sonstigen Thätigkeit Hirsvogel's das Wappensteinschneiden durchaus nicht so ganz ferne lag, als man gemeinhin zu glauben scheint. Von zwei der von ihm geübten Künste konnte er darauf hingelenkt werden, von der Radirung und von der Emailirung. Für unseren Künstler, welcher die Kupferplatte mit der Radirnadel in so hervorragender Weise zu behandeln wusste, war es nicht mehr mit besonderen Schwierigkeiten verbunden, Wappen in Metall oder Stein zu graben; denn den Stift von Messing zum Vorzeichnen wusste er bereits zu handhaben und die mechanische Führung des in der Drehbank befestigten Steinzeiger's liess sich leicht erlernen. Hirsvogel scheint aber mehr noch durch die Emailirkunst mit den Wappensteinschneidern in Berührung gekommen zu sein; denn diese pflegten damals ihre Wappen häufig mit allerlei Emailen zu schmücken. So sagt Mathesius in seiner III. Predigt Seite XLI: »Gott hat mancherley schmelzwerck in seinem laboratorio und schmelzet je die metal so schön und vielerley Farben, als die blümlein auff dem Felde, oder ein Steinschneider sein wappenstein.« In der IX. Predigt S. CXLIII schreibt er: »Die schönen schmelzglass oder ritztkle, damit die Goldschmid die wappensteyn ferben, bringt man auss dem Niderland.« Wappenstein hiess demnach damals nicht blos ein mit einem Wappen versehener edler oder halbedler Stein, sondern auch ein Metallstempel, in welchen ein Wappen geschnitten war; denn nur an metallenen Wappen konnten Emailfarben angebracht werden. Hirsvogel machte daher nicht immer einen Sprung von einer Kunst zur anderen, wie man sich zu glauben gewöhnt hat, sondern jede seiner Thätigkeiten gebär gleichsam von selbst immer die nachfolgende. Mit der Glasmalerei auf Engste verbunden war die Emailirkunst, diese wies auf das Wappensteinschneiden und hieraus entsprang die Radirung. Die Glasmalerei und Emailirkunst legten dem Künstler ferner die Glasmacherei nahe und aus dieser ergab sich die Töpferei. Seine landschaftlichen Radirungen endlich wiesen ihn auf die Cosmographie, Geometrie und Kartographie. Grosse Sprünge waren dabei keineswegs nöthig. Das treibende Motiv aber, dass er diese verschiedenen Thätigkeiten nach einander ergriff, lag sicher nicht blos in seinem unruhigen Geiste, sondern, wie bei dem geistesverwandten Bernard Palissy,³⁾ ohne

¹⁾ Jos. Bergmann, a. a. O. S. 292.

²⁾ Dass Neudörffer, wenn er dem Hirsvogel die Kunst des Emailirens zuschreibt, dessen Töpferthätigkeit meint (Jakob v. Falke, a. a. O. S. 258), geht schon sprachlich nicht, da man damals das Ueberziehen der Terrakotten mit farbigen Glasuren eben nicht Emailiren nannte. Ja, Neudörffer stellt das Emailiren geradezu in Gegensatz zur Töpferthätigkeit Hirsvogel's, wenn er fortfährt: »Er überkam aber andere Gedanken etc.« Kurz, Emailiren scheint hier eher gleichbedeutend mit Farbenauftrag, Farbengebung in der Glasmalerei zu sein.

³⁾ Monographie de l'oeuvre de Bernard Palissy par A. Sauzay et Henri Delange. Paris 1862.

Zweifel ebenso sehr auch in dem Streben, reich zu werden, um sich dann ungestört seinen Künstlerideen hingeben zu können. Als Glasmaler und Emailleur ist er gleichsam auf die Welt gekommen. Aber mit dieser Kunst war damals nicht mehr viel zu verdienen; denn es fingen die durchsichtigen Fenster, »durch die man Alles auf der Gassen sehen konnte,« bereits an, die Glasmalerei zurückzudrängen. Nicht viel lohnender waren die Aussichten bei der Wappensteinschneiderei, wenn auch die einzelnen Stücke gut bezahlt worden sein mögen; denn die Arbeit war eine langwierige. Hirsvogel gab sie daher wieder auf. Reicheren Gewinn stellte die venetianische Glasmacherei in Aussicht; denn die betreffenden Gläser wurden nicht bloß gut bezahlt, sondern auch reissend abgesetzt. Leider musste unser Künstler dieses Projekt wieder fallen lassen, da ihm, wie wir sehen werden, die venetianischen Hütten verschlossen blieben. Er wandte sich einem verwandten Kunstzweige, der Töpferei zu, jedenfalls in der Hoffnung, dass diese, zur Kunst erhoben und von einem wirklichen Künstler gehandhabt, ihm auch materiellen Gewinn bringen würde. Der hohe Werth der italienischen Fayencen mochte ihm als Vorbild vorschweben. Und vielleicht war diese Thätigkeit wirklich eine gewinnbringende; denn wo sonst hätte er die Mittel zu den bald folgenden weiten Reisen hergenommen? Auch diesen letzteren scheint die Spekulation zu Grunde gelegen zu haben, dass die kartographische Aufnahme fast unbekannter Länder ihm, ausser Ehren und Ruhm, auch materiellen Nutzen bringen würde. Es war dies vielleicht ebenfalls der Fall, aber sicher nicht in dem Maasse, in dem unser Künstler es bedurft hätte, wesshalb er trotz seiner unendlichen Vielseitigkeit und Rührigkeit am Abende seines Lebens arm dastand und der Unterstützung bedurfte.

* * *

Ich kehre wieder zur Töpferthätigkeit Hirsvogel's oder vielmehr zu seiner venetianischen Glasmacherei zurück, welche er mit Hanns Nickel im Mai 1532 nach vorausgegangener Unterweisung durch Oswald Reinhard praktisch auszuüben anfang. Die Vorbereitungen, der Ofenbau, die Beschaffung der Glasbläser u. s. w. haben sicher den Rest des Jahres 1532 und noch eine geraume Zeit von 1533 in Anspruch genommen. Als es dann aber mit dem venetianischen Glasmachen wirklich Ernst wurde, da dürfte denn unser Künstler sofort erfahren haben, dass er und sein Compagnon trotz der Unterweisung des Reinhard von der ganzen Sache so viel wie nichts verstanden. Es wird eben um die angeblichen Kenntnisse ihres Lehrers nicht viel besser bestellt gewesen sein. Reinhard ist früher allerdings in Venedig gewesen. Bekanntlich hüteten aber die Venetianer die Geheimnisse ihrer Fabrikation nicht bloss an sich, sondern auch durch die strengsten Gesetze, so dass es gar nicht zu denken ist, dass einem Fremden mehr als der einfache Zutritt in die Glashütten gewährt worden sei. Sagt doch der vielerfahrene und äusserst gut unterrichtete böhmische Pfarrer Joh. Mathesius,¹⁾ der Freund des Georg Agricola, der sich mehrere Jahre in Venedig und auf Murano aufgehalten hat, im Jahre 1555 ausdrücklich, dass »die von Venedig ir kunststück« so heimlich hielten, wie Gott sein Wirken unter der Erde. Die einzige Möglichkeit, sich in den Besitz der venetianischen Fabrikationsgeheimnisse zu setzen, hätte etwa in der Bestechung eines Arbeiters bestanden. Dazu aber hatte Reinhard kein Geld; denn er war in Venedig gezwungen, sich 25 fl. leihen²⁾ zu lassen. Was er also den Hirsvogel und Nickel über die Erzeugnisse des venetianischen Glases gelehrt hat, kann im Grunde genommen nur wenig belangreich gewesen sein. Sicher aber enthielt es nicht mehr, als was die deutschen Glasfabrikanten auch wussten. Wir hören auch über ihn seit dem Mai 1532, also seit der Zeit,

¹⁾ Sarepta oder Bergpostill. Nürnberg 1562. III. Predigt S. XLVII.

²⁾ Dr. Lochner, a. a. O. S. 154.

als seine Schüler zur Praxis übergehen wollten, nichts mehr; er ist von da an, wie es scheint, verduftet. Nicht viel besser, wie mit der Kenntniss der venetianischen Glasfabrikation Seitens der beiden Compagnons, wird es mit der Kunstfertigkeit der angeworbenen Glasbläser bestellt gewesen sein.

Nach alle dem konnten also Augustin Hirsvogel und Hanns Nickel mit ihrem Unternehmen selbstverständlich nicht reussiren. Aber ebenso selbstverständlich ist, dass ein so zäher Charakter wie Augustin Hirsvogel den Muth nicht allsogleich verlor und die Sache sofort wieder aufgab. Bis zum Juli 1534 scheint sich derselbe vielmehr Versuchen über die Herstellung des venetianischen Glases hingegeben zu haben, wobei er sich durch Unterricht im Wappensteinschneiden, durch Ausübung der Glasmalerei, vielleicht auch durch Herstellung gewöhnlicher deutscher Gläser seinen Unterhalt verdient haben mag. Als aber der gewünschte Erfolg immer ausblieb, da zeigte sich die Grösse und Uneigennützigkeit unseres Künstlers im glänzendsten Lichte: er war rasch entschlossen und machte sich selbst nach Venedig auf, um die dortige Glasmacherei an Ort und Stelle gründlicher kennen zu lernen, als dies durch den oberflächlichen Unterricht Reinhard's möglich war. Diese seine Reise, von der, wie wir gehört haben, Neudörffer ausführlich berichtet, muss in der zweiten Hälfte des Jahres 1534 angesetzt werden, da unser Künstler erst im Juli des genannten Jahres seiner Verpflichtung gegen Paulus Schütz ledig wurde. Damals konnte er zugleich, die von diesem erhaltenen 30, resp. 15 fl. hiezu verwenden. Doppelmayr behauptet nun, Hirsvogel hätte nur einen Gehilfen express nach Venedig gesandt. Dem widerspricht aber die ausdrückliche Nachricht des älteren Neudörffer, dass unser Künstler selbst nach Venedig gegangen, sich dort verheirathet habe und Bürger der Stadt geworden sei. Doppelmayr war der erste, welcher die betreffende Stelle Neudörffer's in der obigen Weise falsch verstanden hat; ihm folgten später Andere.¹⁾ Aus Neudörffer könnte man höchstens schliessen, dass der Compagnon den Hirsvogel nach Venedig begleitet habe; denn nur der vermeintliche Relativsatz: »Der zog gen Venedig,« könnte zur Noth auf ihn bezogen werden, keineswegs aber die sich anschliessenden Sätze; denn Neudörffer will einen Lebensabriss Augustin Hirsvogel's und nicht seines Compagnons geben. Würde man sich aber der Ansicht Doppelmayr's und von Eye's anschliessen, dann müsste man konsequenterweise den ganzen Abschnitt, der nachfolgt, bis zum Schlusse auf Hirsvogel's Genossen beziehen, was doch zweifellos absurd wäre. Uebrigens sind auch die Worte: »Der zog gen Venedig,« mit Rücksicht auf Hirsvogel selbst gesagt und kein auf Hanns Nickel bezüglicher Relativsatz. Neudörffer stilisirte nicht selten in etwas eigener, keineswegs aber unverständlicher Art. Nachdem er Hirsvogel's Verbindung mit einem Hafner erwähnt hat, führt er die Erzählung mit dem bisherigen Subjekt weiter, wobei er dieses des allgemeinen Verständnisses halber nachdrücklich betont. Die Worte: »Der zog gen Venedig,« stehen blos für: »Er aber zog gen Venedig etc.« Es ist geradezu unbegreiflich, wie man sich dieser Einsicht so vielfach verschliessen kann. Schon der Umstand, dass Neudörffer Hirsvogel's Rückkehr aus Venedig erzählt, setzt doch klar die Hinreise voraus. Im Uebrigen war der Hafnermeister, mit welchem sich unser Künstler verband, eben erst, wie wir gehört haben, aus Venedig zurückgekehrt, hatte also sicher kein Bedürfniss, sich neuerdings dorthin zu begeben. Dass Hirsvogel endlich selbst in Venedig war, darüber kann Angesichts seines tiefen Verständnisses der Renaissance und ihrer Formen gar kein Zweifel obwalten; denn ein derartiges Verständniss war dazumal in Nürnberg nicht zu erwerben. Direkt bewiesen wird Hirsvogel's Aufenthalt in Venedig durch die später zu besprechenden Dekorationsmotive, die er in der Lagunenstadt manchmal ziemlich genau kopirt hat. Auch verschiedene seiner Radirungen,

¹⁾ Gg. Andr. Will, a. a. O. S. 191. — Dr. A. v. Eye, a. a. O.

Seestücke u. s. w.¹⁾ deuten auf einen Aufenthalt in Venedig oder wenigstens an einem Meere hin; denn auch die kartographische Aufnahme Kärntens scheint ihn an das adriatische Meer geführt zu haben.²⁾ Kurz, die Worte: »Der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, musste das Handwerk von neuem lernen u. s. w.«, beziehen sich auf den Mann, dessen Thätigkeit Neudörffer schildern will, nämlich auf Augustin Hirs Vogel.

Dieser bestimmten Nachricht Neudörffer's gegenüber ist es ferner auch nicht recht verständlich, warum Dr. Lochner³⁾ bezweifelt, dass unser Künstler verheirathet gewesen sei, um so weniger, als er selbst die bereits oben mitgetheilte urkundliche Notiz von der Wittwe desselben, Eva mit Namen, veröffentlicht hat. Dass Hirs Vogel verheirathet war und auch Kinder gehabt hat, kann schon daraus erschlossen werden, dass König Ferdinand ihm und seinen ehelichen Leibeserben ein Privileg auf seine Geometrie gegeben hat, dass sie nicht nachgedruckt werden sollte.⁴⁾ Noch evidenter wird dies aus dem schon erwähnten Umstande, dass er in der Einleitung zur Erklärung seines Planes der Stadt Wien sich als »schwachen Mann in seinem verlebten Alter nebst Weib und Kindern« den Räthen der Stadt empfiehlt.⁵⁾ Ja von diesen seinen Kindern ist uns sogar eines mit Namen bekannt in einem später zu erörternden Vortrage, durch welchen Hirs Vogel auf sein, seiner Ehefrau und seines Sohnes Veit Hirs Vogel Lebzeiten ein Haus in Wien gepachtet hat. Da in diesem Vertrage, welchen schon Freiherr v. Hormayr⁶⁾ veröffentlicht hat, nur dieser eine Sohn mit Namen aufgeführt ist, darf angenommen werden, dass die übrigen Kinder unseres Künstlers Mädchen waren. Was aus ihnen allen geworden ist, ist nicht bekannt. Interessant ist die Notiz Johann Martin Trechsel's, dass auf dem St. Johannisfriedhofe in Nürnberg ein gewisser, 1735 verstorbener »Johann Joachim Hirschvogel, steierischer Eisenhändler«, begraben liegt. Wäre es nicht denkbar, dass dies ein Enkel Augustin Hirs Vogel's war, da unser Künstler in jenen Gegenden so viel verweilte? Es bleibt einstweilen ein Räthsel.

1) Bartsch, l. c. Nr. 50, 67, 75, 78.

2) Abrah. Ortelii Theatrum Orbis Terrarum, Fol. 41: Slavoniae, Croatiae, Carniae, Istriae, Bosniae, Finitimarumque Regionum Nova Descriptio Auctore Augustino Hirsvogello.

3) a. a. O. S. 155.

4) Dieses Privileg ist der »Geometrie« vorgedruckt.

5) Plan der Stadt Wien vom Jahre 1547, vermessen und erläutert durch Augustin Hirschvogel von Nürnberg. Nach dem Original im Archive der Stadt Wien in Facsimile zum erstenmal herausgegeben von Albert Camesina, k. k. Rath. Wien. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1863. In Commission bei Prandel & Ewald. Letzter Abschnitt der Einleitung.

6) Geschichte der Stadt Wien, Bd. VI, Urkundenbuch, Nr. CCXVII.

III.

Aufenthalt in Venedig und Wien. Geometrie, Astronomie, Cosmographie, Radirung, Schriftstellerei, der Meister J. S. P.

Wenn im Vorhergehenden festgestellt worden ist, dass unser Künstler sich nach Venedig begab, so erübrigt noch die Begründung dafür, dass diese Reise gerade im Jahre 1534 angesetzt werden müsse; denn andere Autoren haben andere Ansichten geäußert. So behauptet unter Anderem Jännicke,¹⁾ dass Augustin Hirsvogel bereits im Jahre 1503 nach Urbino gekommen, sich auf der Rückreise längere Zeit in Venedig aufgehalten habe und im Jahre 1507 wieder in Nürnberg eingetroffen sei. Das ist eine ganz und gar unbegründete Annahme, für die nicht der Schein eines Anhaltspunktes existiert. Oder beruht etwa die ganze Geschichte auf einer Verwechslung unseres Künstlers mit dem Patrizier Bernhard Hirsvogel, welchem Albrecht Dürer im Jahre 1506 Grüße von Wilibald Pirckheimer entrichtete.²⁾ Die Sache bedarf keiner weiteren Widerlegung. Aber selbst wenn der damals 15jährige Jüngling wirklich jene Reise unternommen hätte, dann wäre es ihm in dieser Jugend zunächst um Vervollkommnung in der Glasmalerei, seiner eigentlichen Kunst, zu thun gewesen. An Töpferei, resp. Glasmacherei hat er nach Neudörffer vor seiner Verbindung mit einem Hafner nicht gedacht. Diese Verbindung geschah aber erst im Jahre 1531, wie wir gehört haben, und sein Compagnon hieß Hanns Nickel. Wäre dagegen die von Neudörffer geschilderte Reise Hirsvogel's nach Venedig vor dieser Verbindung geschehen gewesen, dann hätte dieser der Unterweisung Reinhard's nicht mehr bedurft, da er ohnedies »viel Kunst in Hafner's Werken« aus Venedig mitgebracht gehabt hätte. Ja, dass Hirsvogel diese Reise erst nach seiner Verbindung mit einem Hafner, dem Hanns Nickel nämlich, gemacht hat, sagt Neudörffer ausdrücklich, und was wohl zu beachten ist, Neudörffer sagt auch, dass er nach Venedig ging, um dort das Schmelzen, d. h. das Glasmachen, nicht die Herstellung der Glasur, wie man fälschlich gemeint hat,³⁾ kennen zu lernen, dass er aber statt dessen nur die Töpferei dort gelernt habe. Wohlan, das stimmt auf's Haar mit den besprochenen Urkunden. Nach diesen liess sich nämlich Hirsvogel von 1532 an in Nürnberg in der venetianischen Glasmacherei unterrichten. Da aber, wie wir gesehen haben, die Unterweisung des Reinhard ungenügend war, begab sich — hier tritt Neudörffer's Bericht ein — unser Künstler selbst nach Venedig, um die dortige Glasmacherei von Neuem zu lernen, ward

¹⁾ a. a. O. S. 446.

²⁾ Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, herausgegeben von M. Thausing. (Quellenschriften a. a. O. Bd. III, S. 16).

³⁾ A. v. Eye a. a. O.

aber statt dessen ein Töpfer. Die von Jännicke und Anderen im Jahre 1503 angesetzte Reise Hirsvogel's nach Italien, abgesehen davon, dass sie überhaupt in der Luft schwebt, könnte schon deshalb nicht die von Neudörffer geschilderte sein, weil sich unser Künstler auf der letzteren verheirathet hat, im Jahre 1503 aber erst in einem noch nicht heirathsfähigen Alter von 15 Jahren stand.

Da Neudörffer von keiner anderen Reise des Künstlers nach Venedig berichtet, ist es wahrscheinlich, dass dieser dorthin sonst auch keine unternommen hat. Die einzige Reise nun, welche derselbe nach Venedig machte, muss er im Herbste des Jahres 1534 unternommen haben, da sie eben mit seiner Erlernung der venetianischen Glasindustrie in Zusammenhang stand, von dieser allein verursacht wurde. Unmittelbar nach dem Tode seines Vaters († 1425) kann sich unser Künstler nicht lange von Nürnberg entfernt haben, da ihn Erbschaftsangelegenheiten zurückhielten. Wir haben übrigens auch schon gehört, dass er im Jahre 1528 sich wirklich in seiner Vaterstadt befand und ebenso in den Jahren 1530 und 1531. Von da an ergab er sich, wie wir weiter gesehen haben, der Glasmacherei und hatte im Wappensteinschneiden Unterricht zu geben bis zum Juli 1534. In der Zeit von 1528—1534 also kann seine Reise nach Venedig nicht stattgefunden haben. Da sich ferner unser Künstler vor seiner Bekanntschaft mit Nickel und Reinhard noch nicht mit der Glasmacherei beschäftigt hatte, geht daraus hervor, dass er der Lehre und Unterweisung Reinhard's hiezu bedurft hat. Er musste sich aber bereits mit derselben beschäftigt haben, als er die von Neudörffer geschilderte Reise antrat; denn unser Schreibmeister sagt mit klaren Worten, dass Hirsvogel in Venedig »das Handwerk und das Schmelzen von Neuem lernen« musste. Die in Rede stehende Reise kann daher erst nach der Verbindung unseres Künstlers mit Nickel und Reinhard, also erst nach 1531 geschehen sein; ja sie kann nicht vor dem Herbste 1534 stattgefunden haben, da Hirsvogel bis zu dieser Zeit durch Pflichten gegen Paulus Schütz zurückgehalten wurde.

Aus Neudörffer's eben angeführten Worten geht noch eine andere Thatsache evident hervor, die nämlich, dass die Unterweisung des Reinhard in der That nichts getaugt hat; denn sonst wäre unser Künstler nicht gezwungen gewesen, »das Handwerk und das Schmelzen in Venedig von Neuem« zu lernen.

* * *

Ergab sich somit zur Gewissheit, dass Hirsvogel's Reise nach Venedig nicht vor 1534 geschehen sein kann, so machen es andere Gründe nothwendig; dass sie in eben diesem Jahre angesetzt werden muss. Für's Erste musste sich derselbe, um in Venedig Bürger zu werden, sich dort zu verheirathen und das Gewünschte zu lernen, ohne Zweifel mehrere Jahre, mindestens doch drei, an Ort und Stelle aufgehalten haben. Wenn er also im Herbste 1534 von Nürnberg abreiste, und kurz vor 1535 in Venedig ankam, muss er dort sicher bis 1538 geblieben sein. Ferner muss er, nach Nürnberg zurückgekehrt, die Töpferei dort ebenfalls mehrere Jahre ausgeübt haben, um all das machen zu können, was ihm sein Zeitgenosse Neudörffer nachrühmt. Rechnet man hiefür als Geringstes 4 bis 5 Jahre, so macht dies mit dem Aufenthalte in Venedig zusammen 7 bis 8 Jahre. Wenn demnach Hirsvogel im Herbste 1534 von Nürnberg abreiste, so schrieb man bereits 1542, als er die Töpferei wieder aufgab. Diese für seine Thätigkeit als Töpfer nöthigen 7 bis 8 Jahre lassen sich aber aus seinem Leben nicht mehr herausbringen, wenn man die Reise später als 1534 ansetzt; denn um 1542 muss sich Hirsvogel schon gelegentlichst mit Geometrie und Perspektive beschäftigt haben, da er von diesen beiden im nächsten Jahre bereits einen kleinen Traktat in 4^o unter folgendem Titel drucken liess: »Eigent-

liche und gründliche Anweisung in die Geometrie, sonderlich aber, wie alle regulirte und unregulirte Corpora in den Grund gelegt und in die Perspektiv gebracht, auch mit ihren Linien aufgezogen werden sollen.«¹⁾ Dazu gehören 38 Blätter mit verschiedenen geometrischen Figuren. Auf dem ersten Blatte steht als Titel des Ganzen:

»Geometria. Das Buch Geometrie ist mein Namen.

Al freie kinst aus mir zum ersten kamen,

Ich pring architectura und perspectiva zusammen.«²⁾

Hirsvogel's Reise nach Venedig noch später als im Jahre 1543 anzusetzen, geht schon deshalb nicht, weil dieselbe ohne Zweifel in Verbindung mit seinen Versuchen stand, die venetianische Glasfabrikation auszuüben. Die Unzulänglichkeit der Unterweisung Reinhard's muss sich in der Praxis alsbald herausgestellt haben und da säumte der Künstler nicht, so bald er der übrigen Verpflichtungen ledig war, selbst nach Venedig zu gehen. Mit dem Jahre 1542 hört seine Töpferthätigkeit vollständig auf. In diesem Jahre hat sich unser Künstler bereits längere Zeit in Oesterreich aufgehalten und das Land ob der Enns kartographisch aufgenommen.³⁾ Ja selbst bis nach Laibach in der Steiermark war er im Jahre 1542 gekommen; denn er bedauert am Ende des 3. Theiles seiner Geometrie, dass er verschiedene Zeichnungen, die er gerne dem Werke beigegeben hätte, zu Laibach aufgerissen liegen hatte, aber nicht mehr haben konnte. Im Jahre 1543 kam er nur mehr auf kurze Zeit nach Nürnberg, um dort auf Zureden seines Freundes Hans Stark und des Hofmalers Jacob Seisenegger seine Geometrie herauszugeben. Seitdem war Wien, wenn er sich nicht auf Reisen befand, sein ständiger Aufenthaltsort. Er nahm zunächst Kärnten kartographisch auf und überreichte die betreffende Mappe dem König Ferdinand, der ihm hiefür eine Gratifikation von 36 fl. gewährte. Hierauf durchreiste er die österreichischen Erbländer, Ungarn und Siebenbürgen, Bosnien, Slavonien u. s. w. und stellte dieselben in einer Karte dar, »die er hernach mit einer Didikation an Ferdinandum den damaligen Römischen König durch Johann Weigeln in einem Holzschnitt hat ediren und allda verkaufen lassen.«⁴⁾ Hiemit stimmen nicht blos die oben mitgetheilten Angaben Neudörffer's überein, sondern auch der Umstand, dass Hirsvogel im Jahre 1551 »in gnädiger Anschauung seiner unterthänigen getreuen und willigen Dienste mit einem Jahresgehalt von 100 Pfund begnadigt« wurde.⁵⁾

Diese wahrhaft grossartigen Leistungen vermochten aber das Genie unseres Künstlers noch keineswegs ganz in Anspruch zu nehmen. Er fand noch immer freie Zeit genug zu ganz entgegengesetzten Arbeiten, beschäftigte sich eingehend mit Astronomie, entwarf und radirte eine Anzahl von Kannen, Bechern und anderen Gefässen,⁶⁾ sowie Ornamentzeichnungen für Goldschmiede (Taf. II—VI).⁷⁾ Unter den letzteren befindet sich ein Blumenständer oder vielmehr ein Füllornament aus Arabesken, das in der Mitte mit der Jahreszahl 1543 und den Buchstaben I. S. P. gezeichnet ist.⁸⁾ Nicht blos die technische Ausführung, auch die künstlerische Eigenart dieses Ornamentes ist ganz im Geiste Augustin Hirsvogel's, wesshalb dasselbe von Bartsch

¹⁾ Doppelmayr, a. a. O. S. 156.

²⁾ Ad. Bartsch, l. c. p. 106, Nr. 135. Vergleiche auch die vorhergehenden Nummern.

³⁾ Jos. Bergmann, a. a. O.

⁴⁾ Doppelmayr, a. a. O. — Der schon genannte Oertel hat diese Karte in sein Theatrum Orbis Terrarum Fol. 41 aufgenommen.

⁵⁾ Comesina a. a. O. — Dr. Lochner, a. a. O. S. 230.

⁶⁾ Ad. Bartsch, l. c. p. 194 ff. Nr. 82—95.

⁷⁾ Bartsch, l. c. Nr. 96—111.

⁸⁾ Taf. III. Auch abgebildet bei J. E. Wessely, Das Ornament und das Kunstgewerbe in ihrer geschichtlichen Entwicklung auf dem Gebiete des Kunstdruckes. Bd. II, Taf. 111.

diesem Künstler auch ohne Bedenken zugeeignet wurde; nur die angeführten Buchstaben wusste er nicht zu erklären. In seinen Zusätzen zu Bartsch sagt J. D. Passavant,¹⁾ dass auch Brulliot (*Dictionnaire* II, 1707) zwei radirte Ornamentstreifen im Stile Augustin Hirsvogel's erwähnt, die ebenfalls mit I. S. P. und der Jahreszahl 1543 bezeichnet sind, ferner unter Nummer 2322b ein Blatt, das den Samson darstellt, wie er die Thore von Gaza einreisst, gezeichnet mit P. S. MDXXXVIII. Brulliot ist der Ansicht, dass diese Blätter von Augustin Hirsvogel nach anderen Meistern radirt seien. Diese Ansicht ist nur insoweit zu ändern, dass die betreffenden nicht nach mehreren, sondern nur nach einem einzigen Meister radirt sein können, und diesen ausfindig zu machen, fällt in der That nicht schwer. Der Meister I. S. P. ist der intime Freund Augustin Hirsvogel's, der Hofmaler König Ferdinand's I., Jakob Seysenegger oder Seisenegger, auch Zeyssnecker geschrieben, welcher um 1568 gestorben ist. Ueber ihn hat Jos. Bergmann werthvolles Urkundenmaterial zusammengetragen,²⁾ das mir indess nur durch Nagler's Auszug zugänglich ist. Die in Rede stehenden Buchstaben bedeuten demnach: I(acob) S(eisenegger) P(ictor). Auf dem Blatte mit der Darstellung Samsons steht blos: P(ictor) S(eisenegger).

Wann dieser Seisenegger die Bekanntschaft Hirsvogel's gemacht hat, lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben; doch ist nach dem zuletzt genannten Blatte mit der Jahreszahl 1538, wenn diese sonst von Passavant und Brulliot richtig angegeben ist, wahrscheinlich, dass dies während Hirsvogel's Aufenthalt in Venedig oder auf dessen Rückkehr aus der Lagunenstadt geschehen sei; denn diese fällt in die genannte Zeit. Später (1543) gab Hirsvogel auf besonderes Zureden des Seisenegger und des Hans Stark seine Geometrie heraus, bevor sie noch in ihrem zweiten Theile abgeschlossen war, wie in der Vorrede zu diesem Buche Hirsvogel selbst angegeben hat. Nach dem Tode Hirsvogel's (1553) erhielt Seisenegger in Folge seiner Eingabe als geborener Oesterreicher die dem ersteren während seiner letzten Lebensjahre von König Ferdinand gegebene Provision von 100 Pf. mit einer weiteren Zulage von 50 fl, nachdem er schon bis dahin 210 Pfund jährlich bezogen hatte. Er muss bei Hof einflussreiche Gönner gehabt haben, sonst hätte er im Jahre 1559 schwerlich gewagt, ein Bittgesuch um Besserung seines alten Wappens und um kostenfreie Nobilitation einzureichen. Der Erfolg ist nicht bekannt.

Von Jakob Seisenegger müssten also die Entwürfe zu den in Rede stehenden Ornamenten herrühren. Allein dieselben sind so ganz in der Art des Augustin Hirsvogel, dass man sich nur schwer entschliesst, sie einem anderen Künstler zuzuschreiben. Schon zwanzig Jahre früher, im Jahre 1520 hat Augustin Hirsvogel ganz ähnliche Ornamente in seinen herrlichen Glasgemälden angebracht. Es könnte daher sehr wohl sein, dass unser Künstler diese Ornamente nicht nach, sondern für Seisenegger radirt, sie ihm gewidmet habe. Hiefür spricht wenigstens der Umstand, dass Hirsvogel auf dem Titelblatte seiner Geometrie, die ebenfalls im Jahre 1543 erschien, unter sein Monogramm das seines Freundes Seisenegger — eine Eule, die von zwei kleinen Vögeln geneckt wird, wohl eine Anspielung auf den Namen — gesetzt hat, um anzuzeigen, dass er das Buch diesem ebenso wie seinem Nürnberger Freunde Hans Stark zueignete. Hirsvogel bezeugte hiedurch vielleicht seine Dankbarkeit gegen Seisenegger, dem er sich in manchen Beziehungen verpflichtet fühlen mochte; denn aller Wahrscheinlichkeit nach war es Seisenegger, der ihn mit König Ferdinand bekannt gemacht und ihn überhaupt nach Oesterreich und Wien gebracht hat. Andererseits will wohl in Erwägung gezogen werden, dass Seisenegger ausser Porträten auch dekorative Arbeiten gemacht hat; denn er hat in den Jahren 1557 und 1558 für gemalte Wappen und Fahnen Zahlungen erhalten. Man vermuthet, dass von ihm auch

¹⁾ Le Peintre-Graveur, tom. III, p. 258, Nr. 100.

²⁾ Wiener Jahrbücher der Literatur, CXXII ff. — citirt von Nagler, Künstler-Lexikon unter: Zeyssnecker.

das Wappen stammt, welches Ferdinand I. als Kaiser annahm, nämlich der gekrönte Doppeladler. Doch wie dem auch sei, das kann als ausgemacht gelten, dass die in Rede stehenden Buchstaben Jakob Seisenegger Pictor bedeuten.

Nach dieser kleinen Abschweifung wollen wir wieder zu unserem Hirsvogel zurückkehren. Dieser hat in den Jahren 1543 bis 1550 ausser den Ornamenten und Gefässentwürfen noch eine Reihe von Wappen, verschiedene Porträts, geschichtliche und Genrebilder und zahlreiche Landschaften in Kupfer geätzt und gestochen. Von ihnen sagt Nagler, dass sie »eine bewunderungswürdige Freiheit in Zeichnung und Vortrag, selbst in den menschlichen Gestalten« besitzen. Hirsvogel führte eine sehr geistreiche, leichte Nadel und war zugleich einer der ersten, die Landschaften in diesem Fache darstellten.¹⁾ Von den letzteren wie von den figürlichen Darstellungen ist diesen Zeilen je ein Beispiel abbildlich beigelegt (Taf. VII—IX). Diese sind namentlich deshalb von Interesse, weil sie uns einen Begriff von der künstlerischen Qualität der figürlichen Darstellungen auf den Töpferarbeiten des Künstlers geben.

Seit 1547 begnügte sich Hirsvogel nicht mehr mit der bloßen bildlichen Darstellung der Geschichten der hl. Schrift, sondern betätigte sich zugleich als religiös-poetischen Schriftsteller. Dem gelehrten Jos. Bergmann gebührt das Verdienst, zuerst hierauf aufmerksam gemacht zu haben. Dieser Forscher hat nämlich in der k. k. Hofbibliothek in Wien ein Buch mit folgendem Titel entdeckt: »Concordanz unnd vergleychung des alten und newen Testaments durch Augustin Hirsvogel kürzlich zusammengetragen. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich durch Egidium Adler 1550.« Das Buch umfasst 18 Quartblätter, welche, eingeleitet von einer sehr verständig geschriebenen Vorrede, 90 vierzeilige Strophen aus Stellen des alten Testaments enthalten, denen ebensoviele concordirend aus dem neuen gegenüberstehen. Jede dieser Strophen nun, wenn auch das in Rede stehende Exemplar des Buches keine Bilder aufweist, ward durch eine entsprechende Darstellung illustriert; es müssen deren also im Ganzen 180 gewesen sein. Ohne Zweifel gehören hieher die 120 biblischen Darstellungen aus den Jahren 1547, 1548 und 1549, welche Bartsch unter Nr. 1 erwähnt. Wie beliebt diese Bilderbibel damals war, das zeigen die vielen nach einander davon veranstalteten Ausgaben,²⁾ darunter auch eine lateinische.

Es scheint, dass in dieser Beziehung der Wiener Bischof, mit welchem Hirsvogel in Verbindung getreten ist, nicht ohne Einfluss auf ihn war. Wann unser Künstler die Bekanntschaft desselben gemacht hat, ist nicht bekannt; doch muss dies bald nach Hirsvogel's Ankunft in Wien geschehen sein; denn am 1. April 1546 pachtete er von dem Bischof bereits ein zu St. Stephan gehöriges Haus auf der Tagken (Ballgässel), bei der Himmelspforten. In der betreffenden Urkunde nennt sich Hirsvogel schlechtweg Maler. Dass er dies in der That war, zeigt uns die Notiz, dass der Magistrat in Wien in demselben Jahre von ihm »vier neue Vleischtafeln machen, mollen und schreiben« hat lassen. Im Jahre 1548 hat der Stadtrath von ihm dreissig auf Papier gemalte Wappen bezogen zur Verehrung der königl. Majestät.³⁾

Hirsvogel's Hauptwerk in Wien, auf das er sich wenigstens das Meiste eingegeben zu haben scheint, ist der Grundriss der nach der ersten Türkenbelagerung neubefestigten Stadt, der auf seinen genauen geometrischen Vermessungen beruht. Diese Arbeit und was damit zusammen-

¹⁾ Jos. Heller, a. a. O. S. 310. — Vergleiche auch R. Bergau's Biographie Hirsvogel's (Allgemeine deutsche Biographie auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch die hist. Commission bei der kgl. Academie der Wissenschaften. Leipzig, Duncker & Humblot. 12. Bd. 1880, S. 474 ff.)

²⁾ Siehe darüber Jos. Heller in: »Serapeum, Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur. Im Verein mit Bibliothekaren und Literaturfreunden herausgegeben von Dr. Robert Neumann 1846, Nr. 11, S. 172 ff. — Siehe auch die Erklärung zu Taf. VII.

³⁾ Jos. Bergmann, a. a. O. S. 294.

hing, beschäftigte unseren Künstler von 1547 an bis zu seinem Tode. Das Wiener Stadt-Archiv bewahrt ein kalligraphisches Manuskript von Hirsvogel's Hand, das, aus 46 Blättern und schwarzem Ledereinband bestehend, dem Herrn Sebastian Schranzen, der römischen königl. Majestät Rathe und 1547 gewesenem Bürgermeister und dem löblichen Stadtrathe gewidmet ist, in deren Dienste Hirsvogel seit seinem mehrjährigen Aufenthalte in Wien seine geringe Erfahrung und Kunst angewendet habe. Diese geometrische Aufnahme ist ausdrücklich auf des Bürgermeisters und des Stadtraths Ansinnen gemacht und der Plan von Hirsvogel dem König Ferdinand nach Prag und sogar dem Kaiser Karl V. nach Augsburg zur Einsicht und Begutachtung überbracht worden, wobei der Wiener Stadtrath die Reisekosten trug. Den heutzutage noch beim Magistrate in Wien befindlichen Tisch oder die Rundtafel mit demselben, meisterhaft in Farben ausgeführten Plane hat Hirsvogel erst im Jahre 1549 gemacht. Mit dieser Rundtafel war aber die ganze Arbeit noch nicht abgeschlossen. Unser Künstler verfasste zu den sechs Quadranten mit den vornehmsten Plätzen der Stadt auch eine Instruktion oder »ein eigen Libell, wie die sechs Quadranten oder Instrumente zu gebrauchen, zur mehreren Aufklärung des hierum ansuchenden zeitweiligen Bürgermeisters Christoph Haydn (1551 und 1552) und besonders zum Verständniss der Nachkommen.« Den Schluss dieses Libells bildet eine Anleitung über Höhenmessung mit eingeklebten radirten Blättern und eine radirte Scala mit dem sog. Laufer. Beide Male ist die Jahreszahl 1551 und das Monogramm beigelegt.¹⁾

Dem Augustin Hirsvogel also verdankt man die Topographie der Stadt Wien vom Jahre 1547. Durch diese Arbeit hat unser Künstler zugleich das Talent eines hervorragenden Ingenieurs bewiesen und zum grösseren Schutze der Stadt sogar »ein sunders Muster einer neuen Bastei« bei dem heutigen Elend- und Fischerthor vorgeschlagen.²⁾ Daneben aber betrieb er auch noch die Glasmalerei; denn wir hören, dass er dem Stadtrathe von Wien im Jahre 1548 fünf Wappen »in glöser geschmeltzt« gemacht habe.³⁾

Augustin Hirsvogel also befand sich seit 1543 in Wien und zwar bis zu seinem Tode in vollster Thätigkeit. Die Zeit seiner Töpferei muss demnach vor das Jahr 1543 fallen.

Es war demnach im Herbst des Jahres 1534, als Hirsvogel nach Venedig aufbrach, um dort die Glasmacherei, das Schmelzen, wie Neudörffer sich ausdrückt, von Neuem, d. h. gründlicher zu lernen. Er stand damals schon in einem Alter von 46 Jahren. In einem solchen Alter handelt der Mensch bereits mit Ueberlegung. Wenn sich daher unser Künstler in Venedig das Bürgerrecht erworben und sich dort verheirathet hat, so geschah dies ohne Zweifel mit Beziehung auf seinen Reisezweck; er glaubte diesen dadurch schneller erreichen zu können. Wir werden in der That gleich hören, dass er sich in Venedig aller Wahrscheinlichkeit nach mit einer Hafners-tochter verheirathet hat.

* * *

Seinen eigentlichen Zweck erreichte nun aber Hirsvogel in Venedig allerdings auch nicht; es war ihm unmöglich, hinter die Geheimnisse der venetianischen Glasfabrikation zu kommen, indem die dortigen Glasmacher ihre Hütten und was damit zusammenhing, gegen jedermann eifersüchtigst abschlossen. Seine Reise und sein Aufenthalt in der Lagunenstadt war aber gleichwohl nicht umsonst; denn er brachte nach Neudörffer »viel Kunst in Hafner's Werken« nach Nürnberg zurück. Jedenfalls hatte sich sein reger Geist schon gelegentlich in seiner Vater-

¹⁾ Das Libell sowohl wie der Stadtplan ist von Camesina a. a. O. in Facsimile-Druck herausgegeben worden. — Joseph Bergmann, a. a. O.

²⁾ Abgebildet von Freiherrn von Hormayr, Geschichte der Stadt Wien, Bd. IV, S. 235.

³⁾ Bergmann, a. a. O. S. 294.

stadt mit der Töpferei oberflächlich bekannt gemacht, wie bei seiner intimen Verbindung mit dem Hafner Nickel und schon früher mit den Gesellen der Nürnberger Töpfer nicht anders zu erwarten steht. Vielleicht waren deren unbehilfliche Leistungen eine Ursache mit, dass Hirsvogel dieses Fach ergriff. In Venedig aber vervollkommnete er seine hierauf bezüglichen Kenntnisse, ja er lernte dort das Handwerk von Neuem, nachdem er sah, dass ihm die Glasfabrikation verschlossen blieb. Da nun damals das Töpferhandwerk in Venedig so gut wie anderwärts eine Zunft bildete,¹⁾ musste er, um dasselbe lernen zu können, bei einem Hafnermeister ordnungsgemäss in die Lehre treten. Dass er dies wirklich gethan, geht nicht bloß aus der bestimmten Angabe Neudörffer's, sondern auch daraus hervor, dass er sich in Venedig das Bürgerrecht erworben hat. Ein Zunftgesetz — und bekanntlich waren diese in der Hauptsache überall gleich — schrieb nämlich vor, dass der Meister seinen Lehrjungen im letzten Jahre der Lernzeit zum Bürgerrechte befördern solle. So kommt in einem Erlasse des Rathes von Nürnberg, welcher sich in dem 1535 begonnenen Codex: »Aller Handwerck ordnungen und Gesetze, verneut Anno 1535«²⁾ des Nürnberger Kreisarchiv's befindet, folgende Stelle vor: »Unnd dieweil sölche leerknaben gemeiniglich Jung uf die Handwerck kommen, und drei Jar lernen müssen, so soll ein yeder meister solchen Handtwercks schuldig sein, sein aufgenommenen Leerjungen ohne Verzug im letzten Jar, das der Jung noch zu lernen hat, endlich zum Burger-Rechten zu befürdern, und bei den Burgherrn fürbringen und antzutzaigen.« Daraus begreift man leicht, wie Augustin Hirsvogel dazu kam, sich in Venedig das Bürgerrecht zu erwerben; er musste dies, weil er dort das Hafnerhandwerk lernen und auf demselben freigesprochen werden wollte.

Ich habe oben die Vermuthung ausgesprochen, dass unser Künstler in Venedig eine Hafnerstochter, Eva mit Namen, geheirathet habe, weil er hiedurch besser in seinem Vorhaben gefördert zu werden gehofft habe. Diese Vermuthung legt folgender Umstand nahe. Das



Monogramm Hirsvogel's, wie wir es aus seinen Radirungen seit 1543 kennen, zeigt durchgehends über dem A ein an sich höchst überflüssiges Kreuz. Rettberg gibt ausserdem eine Form ohne das Kreuz an, bestehend aus A und H, welche mir übrigens nirgends begegnet ist. Da ein solches Monogramm also höchst zweifelhaft ist, will ich mich an das von ihm gewöhnlich gebrauchte halten und eine Erklärung des darüber angebrachten Kreuzes suchen, die ich bisher nirgends gefunden habe. Wie oben des Weiteren ausgeführt wurde, trat Hirsvogel in Venedig bei einem Hafnermeister in die Lehre. Unter den verschiedenen Töpferwerkstätten Venedig's nun führte um jene Zeit die des Maestro Lodovico in San Paolo ein Kreuz als Marke. Mehrere so gezeichnete Platten haben sich bis auf unsere Tage gerettet. Das älteste bis jetzt bekannte datirte Stück trägt die Jahreszahl 1540 und befindet sich in der Sammlung des Herrn Fortnum in London.³⁾ Einige andere Beispiele der gleichen Fabrik werden in den Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts gesetzt; spätere Fayencen derselben kennt man nicht. Es ist daher sicher, dass die Botega des Lodovico schon zu der Zeit bestand, als unser Künstler

¹⁾ Vergleiche C. Drury E. Fortnum, A descriptive Catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum 1873. p. 587.

²⁾ Codex Nr. 452.

³⁾ C. Drury E. Fortnum l. c. p. 588.

nach Venedig kam (1535). Die Annahme nun, dass er bei Lodovico in die Lehre trat und nach seiner Freisprechung dessen Tochter heirathete, würde uns den Schlüssel zur Erklärung des Kreuzes in seinem Monogramme geben. Dadurch nämlich, dass er sich mit der Tochter seines Meisters vermählt hätte, würde er Theilhaber des Geschäftes geworden sein und das Recht erworben haben, die Fabriksmarke Lodovico's, das Kreuz nämlich, mit seinem Monogramme zu verbinden, und so könnte er seitdem das Kreuz auf seine Namens-Chiffre gesetzt haben. Vielleicht liessen sich in den Archiven Venedig's auf seine Verehelichung und seine Aufnahme in die Töpferzunft bezügliche Urkunden finden, wenn dieselben unter den angegebenen Gesichtspunkten durchforscht würden. Freilich die bekannten Platten aus dem Atelier Lodovico's sind wirkliche Fayencen. Es ist indess zu bedenken, dass dieselben aus der Zeit stammen, als die Fayencearbeiter aus den südlichen Ateliers das Zinnemail nach Venedig gebracht hatten (1540). Die »botega« des Lodovico konnte sich seitdem der neuen Richtung angeschlossen haben. Wie ihre Produkte zur Zeit, als Hirsvogel in Venedig war (1535—1538), aussahen, wissen wir nicht.

IV.

Die sog. Hirsvogelkrüge und die Eigenschaften der wirklichen Thonwaaren Hirsvogel's.



Nach Nürnberg zurückgekehrt, machte Hirsvogel »welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gossen.« Das ist Alles, was wir über seine Töpferthätigkeit in Nürnberg wissen. Dieser kurzen Notiz aber haben sich die Antiquare und Kunstfreunde bemächtigt und viel Ungeräumtes hinzugedichtet. Davon, dass August Demmin, fussend auf dem oben erörterten Rathsbeschlusse, behauptet hat, unser Künstler hätte bereits am Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts Töpferarbeiten gemacht, habe ich schon gesprochen und meine Ansicht dahin geäussert, dass sich jener Beschluss nicht auf eine Töpferthätigkeit Hirsvogel's, sondern auf sonstige Beziehungen desselben zu den Gesellen der zünftigen Hafner bezogen haben muss. Diese Ansicht ist durch die seitherigen Ausführungen zur Evidenz erhoben worden, da unser Künstler erst seit seiner Rückkehr aus Venedig, die ungefähr im Jahre 1538 erfolgt ist, Töpferarbeiten in Nürnberg gefertigt hat. Von den weiteren Behauptungen Demmin's verdient noch eine besonders hervorgehoben zu werden, um so mehr als er sie nicht als seine persönliche hinstellt, sondern hinter einem: »man glaubt« versteckt und so den Franzosen, für die er zunächst schreibt, den Glauben beibringt, dieselbe sei das Resultat deutscher Forschung. Diesen hat er nämlich, um das Märchen von der Töpferfamilie der Hirsvogel ganz beiseite zu lassen, weiss gemacht, es bestehe in Deutschland die Ansicht, viele der Töpferarbeiten des Augustin Hirsvogel würden für etruskische und griechische Thonwaaren gehalten und in den betreffenden Museen als solche aufbewahrt.¹⁾ Was er überhaupt den Franzosen auftischt, geht aus Folgendem hervor. In seiner Sammlung befindet sich eine der Abbildung nach sehr mittelmässige Pilgerflasche, welche über der Kreuzigung Christi die Buchstaben: H R H tragen soll. »Diese drei Buchstaben,« behauptet Herr Demmin resolut, »sind die drei hauptsächlichsten Buchstaben der ersten Silbe von HiRschHvogel,«²⁾ eine demonstratio ad oculos, welche einem schlechten Witze nicht eben unähnlich sieht. Wir wissen, dass Hirsvogel mit einem Monogramme zeichnete, das aus den Buchstaben H, A, F, zusammengesetzt ist und über dem A stets ein Kreuz hat, dass also die drei hauptsächlichsten Buchstaben im Namen unseres Künstlers nicht H, R, H, sondern A, H, F (A. HirsFogel) waren. Ja in der

¹⁾ Labarte, Histoire des arts industriels au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. 1872. tom. III, p. 344.
— Demmin, l. c. p. 182.

²⁾ Demmin, l. c. p. 188.

Orthographie, in welcher Augustin Hirsvogel seinen Namen selbst schrieb, nämlich als Hirsvogel, findet sich gar kein zweites H. Daraus lässt sich bemessen, welchen Werth derlei Vermuthungen und das ganze Kartenhaus von Hypothesen haben, die man über Hirsvogel's Töpferarbeiten aufgestellt hat.

Wie unkritisch man überhaupt beim Aufsuchen von Töpferarbeiten unseres Künstlers zu Werke ging, zeigt der Umstand, dass man aus der vorhin angeführten Stelle Neudörffer's nur ein einziges, und nicht einmal das erste Wort herausgriff, das Wort Krug nämlich, auf dieses das Hauptgewicht legte und sich hierauf unter den erhaltenen keramischen Produkten Deutschlands umsaß, ob sich darunter nicht ein Krug befände, der sich ungefähr in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts setzen liesse. Man entdeckte wirklich einen solchen von zudem etwas aparter künstlerischer Form. Was stand noch entgegen, diesen auf den Namen Hirsvogel zu taufen? Ob die übrigen von Neudörffer angegebenen Eigenthümlichkeiten der Töpferarbeiten dieses Künstlers damit übereinstimmten, darum kümmerte man sich nicht weiter, frug nicht einmal, ob diese Krüge, die nichts als die Werke gewöhnlicher Töpfer sein können, nicht auch durch die Bank jünger seien als das Jahr 1543, mit welchem Hirsvogel's Töpferthätigkeit bekanntlich aufgehört hat. So entstand die Gattung der sogen. Hirsvogelkrüge und wurden diese vermeintlichen Hirsvogel-Arbeiten mit einem Male an die Spitze »der deutschen Fayencen« gestellt und Hirsvogel selbst, ja schon sein Vater nebst seiner ganzen Familie zu Begründern einer langen Reihe von Schülern und Nachahmern durch ganz Deutschland hin, unser Augustin sogar zum Lehrer des Franzosen Bernhard Pallissy¹⁾ gemacht. Und doch gibt es hiefür nicht den mindesten Anhaltspunkt, nicht einmal den Schein eines Beweises; denn die betreffenden Krüge schauen wahrhaftig nicht aus, als ob sie aus Metall gegossen wären. Sie haben im Gegentheil ein so recht thöneres Gepräge, dass Niemand auch nur entfernt, sei es in welcher Beziehung immer, an Metall denken kann. Weder Farben noch Glasur mögen denselben das Poröse, Thonartige zu nehmen; der flüchtigste Blick zeigt, dass ihre Substanz Thon ist und dass dieser in ihnen seine richtige, stilgerechte, nur meist handwerksmässige Behandlung gefunden hat. Oder ist deren Gesamtform oder deren Ornamentik wirklich so, dass dadurch irgend ein vernünftiger Mensch an die Gusstechnik des Metalles erinnert werden könnte? Das gerade Gegentheil ist der Fall. Weit entfernt, dass die Formen weder im Ganzen und Grossen noch im Detail scharf und kantig erscheinen, sind dieselben vielmehr, soweit sie überhaupt eine künstlerische Bedeutung haben, so voll und rund, so ungezwungen dem Thone und der Töpferscheibe angepasst, so natürlich aus den Eigenschaften des Materials hervorgegangen, dass man gar nicht begreifen kann, wie hiedurch ein denkender Mensch hätte an Metall erinnert werden können. Dem Nürnberger Schreibmeister wenigstens darf so etwas nicht aufgebunden werden. In künstlerischer Beziehung sind sie, wenigstens soweit die Gesamtform in Betracht kommt, allerdings von einer gewissen Originalität, die sich manchmal sogar bis zu einem gewissen Grade von Schönheit erhebt; das Detail der Ornamentik aber ragt selten über das Mittelmässige empor und noch schlechter sind die figürlichen Darstellungen. Endlich sind diese Krüge insgesamt jünger als unser Künstler; sie stammen alle erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und aus noch späterer Zeit, während jener schon 1543 die Töpferthätigkeit aufgegeben hat und 1553 bereits gestorben ist.

¹⁾ Aug. Demmin, l. c. p. 181.

Die Gestalt der sog. Hirsvogel-Krüge (Taf. X,₁)¹⁾ ist meistens birnenförmig, unten zu einem Fusse ausgeschweift und oben mit einem niedrigen Halse versehen. Die Verzierungen bestehen gewöhnlich aus dünnen, runden Stäben, welche die Oberfläche nicht selten in ebenso gewaltthätiger wie häufig unkünstlerischer Weise abtheilen. Diese Stäbe verzweigen sich manchmal zu blätterbesetzten Ranken, manchmal jedoch bilden sie nur die Umrahmungen figürlicher Darstellungen, alt- und neutestamentlicher Vorwürfe, profaner Szenen, namentlich der sog. Triologien: der drei besten Heiden, Juden und Christen. Auch bloße Kostümfiguren, berühmte Personen u. s. w. werden auf solche Weise eingerahmt. Dieser Reliefschmuck, welcher weit hinter der Gesammtform zurücksteht, wurde über einem Model geformt und angesetzt, das Ganze hierauf buntfarbig glasirt. Die moderne Phantasie unternahm zur Erklärung dieser bunten Glasur ungeheure Flüge. Nach ihr muss Augustin Hirsvogel in das Atelier Luca della Robbia's eingedrungen sein und dessen Geheimniss nach Deutschland gebracht haben. Als ob die Erfindung dieses Florentiners darin bestanden hätte, seine Terrakotten mit bunter Glasur zu überziehen, und nicht vielmehr darin, dieselben mit einer weissen Emailsicht von Zinnglasur zu bedecken.²⁾ Ganz richtig hat schon Dr. A. v. Eye bemerkt, dass man zum Verständniss der sog. Hirsvogel-Krüge keineswegs ausserdeutsche Erscheinungen zu Rathe zu ziehen braucht; denn die genau gleiche, nur nach den Gegenden etwas verschiedene Technik und Glasur zeigt eine Reihe von Kacheln und Denkmälern die weit älter als unser Töpfer sind, zum Theil sogar bis tief in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Ja, auch die sog. Hirsvogel-Krüge sind weder in Form noch Technik eine Nürnberger Spezialität, geschweige denn jene Hirsvogel's, sondern auch in anderen Gegenden Deutschlands, namentlich in den sächsischen Ländern gemacht worden.³⁾ Nach Sachsen weist uns der einzige bis jetzt bekannte, mit Datum und Künstlernamen versehene Krug dieser Art im kgl. Kunstgewerbemuseum in Dresden. Derselbe ist nämlich von einem Martin Moller in Annaberg im Jahre 1569 hergestellt worden. Statt nun diese Angabe als feststehende Thatsache zu betrachten und um sie als Mittelpunkt Alles, was bis dahin nur Vermuthung oder Annahme war, zu gruppieren, machte man es umgekehrt und stempelte den Martin Moller von Annaberg in Sachsen ohne Weiteres zu einem Schüler Hirsvogel's, ohne dass ein derartiger Krug mit Bestimmtheit vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert's nachgewiesen wäre.⁴⁾ Auf solche Wege kann die Wissenschaft nicht folgen. Wie jetzt die Sachen stehen, ist Martin Moller von Annaberg in Sachsen derjenige Töpfer, um welchen die sog. Hirsvogel-Krüge sammt und sonders gereiht werden müssen. Freilich ist er nicht der einzige Künstler, der solche Waare überhaupt gemacht hat. Die technisch gleichen Produkte, Töpfe, Flaschen, Kacheln, wurden an vielen Plätzen Deutschlands lange vor ihm und lange vor Hirsvogel hergestellt, aber die betreffende Krugform scheint dem Martin Moller, wenigstens der Erfindung nach, anzugehören: Hirsvogel hat nichts damit zu schaffen. Man wendet wohl dagegen ein, dass

1) Unsere Taf. X,₁ gibt eines der schönsten Beispiele. Dasselbe besitzt das Bayrische Gewerbemuseum in Nürnberg. Andere Abbildungen von sog. Hirsvogelkrügen siehe bei C. Becker und J. v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, Taf. 29. — Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883. Auswahl und Text von Carl Lacher. Photographisch aufgenommen von Leop. Bude. Graz, Friedr. Goll. Heft VIII, Taf. 8. — Kulturhistor. Bilderbogen von A. Seemann. Leipzig, Bl. 171, Nr. 8 u. A. — Der sog. Landsknechtskrug, welchen Jännicke, a. a. O. als alt abbildet, ist ein modernes Produkt nach einem Entwurfe Prof. Wanderer's.

2) Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, herausgegeben von Dr. Ludwig Schorn. Stuttgart und Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung. II. Bd., S. 68 ff.

3) Dr. A. v. Eye, a. a. O. Vergleiche den Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Jahrgang 1876. S. 300 ff.

4) Der schöne Krug, welcher in dem hochinteressanten Werke: „Aesthetik des Kunstgewerbes“ von Jakob v. Falke, auf Seite 218 abgebildet ist, trägt das Zeichen des erst im Jahre 1539 gestifteten und 1540 bestätigten Jesuitenordens, stammt also ohne Zweifel erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

sich derartige Krüge so viele um Nürnberg gefunden haben, so dass diese Stadt auch als Mittelpunkt, als eigentlicher Herd ihrer Fabrikation angesehen werden müsse. Allein dieser Einwand wiegt nicht schwer. Es sind z. B. fast alle spanisch-maurischen Majoliken in Italien gefunden worden und doch waren ihre Fabrikationsstätten in Spanien. Was Nürnberg speziell anbelangt, hat dasselbe keramische Produkte von allen Seiten her bezogen, selbst noch in einer Zeit, als seine eigene Töpferei schon in hoher Blüthe stand. So bildete, um von dem massenhaften Import italienischer Fayencen zu schweigen, in Siegburg seit 1552 und wohl schon früher die Herstellung von nach Nürnberg bestimmten »Pöten« eine ganze Industrie, indem dieselben gleich hundertweise angefertigt wurden.¹⁾ Und so könnten auch die in Rede stehenden Krüge aus Sachsen bezogen worden sein, wo sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, also erst in einer Zeit, da Hirsvogel die Töpferei längst wieder aufgegeben hatte, in der Werkstätte des Martin Moller in Annaberg in grösserer Zahl hergestellt worden sein mögen. Das gilt indess nur von der eigenthümlichen Krugform, welche man bisher fälschlich dem Augustin Hirsvogel zugeschrieben hat. Ja selbst diese scheint bald in verschiedenen anderen Töpferwerkstätten und wohl auch in Nürnberg nachgeahmt worden zu sein, obwohl hier die Gefässbildnerei niemals jene Bedeutung hatte wie die Ofenfabrikation. Die bunte Glasur und die Technik überhaupt, welche diese Krüge zur Schau tragen, sind, wie schon gesagt worden, an vielen Orten Deutschlands in der gleichen Weise zur Anwendung gekommen und zwar lange vor Hirsvogel. Mit diesem Künstler können daher weder jene noch diese speziell in Verbindung gebracht werden.

* * *

Wie hat man sich nun aber die eigentlichen Töpferarbeiten Hirsvogel's vorzustellen. Auf diese Frage kann freilich nicht sofort eine bestimmte Antwort gegeben werden. Vor Allem aber ist zu bemerken, dass auf den Ausdruck »Krug« in Neudörffer's Stelle kein besonderer Nachdruck zu legen ist; er ist von unserem Autor als *pars pro toto* für die von unserem Künstler hergestellten Gefässe überhaupt gebraucht worden. Weit mehr ist zu beherzigen, welche Eigenschaften Neudörffer diesen Gefässen zuschreibt; denn nur hiedurch können wir auf die richtige Fährte geführt werden. Neudörffer sagt nun, dass die Oefen, Krüge und Bilder Hirsvogel's auf antiquitetische Art gemacht waren. Antiquitetisch oder auch antikisch nannte man damals vorzugsweise die Grotesken und Arabesken und überhaupt den Formenkreis der Renaissance gegenüber jenem der Gothik. Dieser neue Stil im Grossen wie namentlich in seiner Ornamentationsweise war damals in Deutschland noch selten und besonders den Handwerkern, die sich seit Urväters Zeiten im gothischen Formenkreise bewegt hatten, nicht geläufig. Ihnen suchten daher verschiedene Künstler entgegenzukommen, indem sie, wie z. B. Albrecht Altdorfer, Hieronymus Hopfer, Hanns Sebald Beham, Johann Siebmacher und auch unser Hirsvogel, Entwürfe und Vorlagen im Geiste der Renaissance hauptsächlich für die Goldschmiede herausgaben. Alle diese Entwürfe trugen dem neuen Stile vollauf Rechnung und legten das Hauptgewicht auf die Kultivirung des Arabesken- und Groteskenornamentes, das in der wunderlichsten Verschlingung aller möglichen Motive die reizvollsten Gebilde zeigte. Dieses Ornament war es vor Allem, was den Leuten von damals das Antiquitetische repräsentirte. Hirsvogel's Töpferwerke müssen daher hauptsächlich mit Grotesken und Arabesken geschmückt gewesen sein.

Der Formenkreis der Renaissance war in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts in Deutschland und selbst in Nürnberg, wenn auch bereits bekannt, doch noch keineswegs in Fleisch

¹⁾ J. B. Dornbusch, Die Kunstgilde der Töpfer in der abtheilichen Stadt Siegburg. Köln 1873. J. M. Heberle, S. 21. ff.

und Blut übergegangen; die Handwerker namentlich fanden sich nur sehr allmählich in denselben hinein; es dauerte bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, bis sie ihn beherrschen lernten. Daher darf es uns durchaus nicht Wunder nehmen, wenn die mit solchen Ornamenten geschmückten Gefässe unseres Künstlers bei seinen Landsleuten und Zeitgenossen gerade hiedurch Aufsehen erregten, so dass sie Neudörffer nicht besser als durch das Prädikat »antiquitisch« zu charakterisiren wusste. Wie diese Grotesken und Arabesken ausgesehen haben, davon geben uns vorläufig die Ornamentzeichnungen eine Vorstellung, welche Hirsvogel für die Goldschmiede seiner Zeit entworfen hat. Ich habe mehrere derselben dem Buche abbildlich beigelegt (Taf. II—VI), damit dem geneigten Leser selbst Gelegenheit geboten sei, sich von der wahrscheinlichen Art der Ornamentik auf Hirsvogel's Thonarbeiten schon jetzt einen Begriff zu machen. Die Töpferwerke des Genannten waren übrigens sicher auch in ihren Grundformen antiquiditisch, d. h. im Geiste der Renaissance geschaffen, wie denn überhaupt kaum einer seiner Zeitgenossen das Wesen der Renaissance so tief erfasst hat wie er.

Das eine dieser beiden Momente, das Antiquiditische in der Form nämlich, zeigen zur Noth auch die meisten der bisher sog. Hirsvogel-Krüge, wenn auch nur in der Auffassung, deren ein Handwerker fähig ist. Der plastische Schmuck an ihnen aber, abgesehen davon, dass er dem Hirsvogel wenig Ehre einbrächte, ist durchaus nicht antiquiditisch, wenn auch im Geiste der Renaissance gehalten; denn hier fehlen die Grotesken, die das Wesen des Antiquiditischen bilden; nicht einmal von Arabesken kann im Ernste die Rede sein.

Doch hiemit sind die Merkmale nicht erschöpft, welche uns Neudörffer von den Töpferarbeiten unseres Künstlers angibt. Er sagt, derselbe habe, »welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquiditische Art« gemacht. Seine Werke hatten demnach ein italienisches Gepräge. Sie müssen in der Richtung der venetianischen Thonwaaren der dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts gesucht werden. Jedes neue Licht über diese müsste einige Strahlen auf Hirsvogel's Werke werfen. Ich werde darauf zurückkommen und zu zeigen versuchen, in welcher Richtung dieses welsche Element zu finden ist, in jener nach der Technik oder in der nach der Kunst.

Neudörffer berichtet uns weiter, dass Hirsvogel's Töpferarbeiten ausgesehen haben, »als wären sie von Metall gossen«. Welche Eigenschaften können dem Neudörffer diesen Vergleich eingegeben haben? Am nächsten liegt der Gedanke, dass sich die in Rede stehenden Arbeiten durch eine lobenswerthe Schärfe der Formen ausgezeichnet haben, und man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, sie seien mit Reliefschmuck verziert gewesen; denn nur bei diesem kann von einer Schärfe der Formen die Rede sein und nur dieser konnte Neudörffer an die Gusstechnik des Metalls erinnert haben. Der Thon gestattet bekanntlich keine allzuschärfe Ausprägung der Formen; abgestumpft werden diese noch durch die Glasur. Hirsvogel hat nun nach unserem Gewährsmanne diese Hindernisse so glänzend überwunden, dass seine Arbeiten wie aus Metall gegossen aussahen. Das war allerdings eine erwähnenswerthe Leistung, und sie führt uns zu einem weiteren Ergebniss. Hirsvogel konnte eine grössere Schärfe der Formen als die landesübliche nur dadurch erreichen, dass er ein feineres Rohmaterial zur Verfügung hatte, oder dasselbe besser zu schlemmen und vorzubereiten wusste als seine Kollegen, so dass es sich in den Formen gut ausprägte, und dadurch, dass er eine ebenso feine Glasur herzustellen wusste, welche der Schärfe der Formen keinen Eintrag that. Dieses wie jenes hat er ohne Zweifel in Venedig gelernt.

Durch die Schärfe ihrer Formen erinnerten seine Töpferarbeiten selbstverständlich auch stilistisch an Metallarbeiten. Es kann dies bei einem Künstler nicht auffallen, der so viele Beziehungen zur Goldschmiedekunst hatte, einen Goldschmiedgesellen drei Jahre lang in der Steinschneidekunst unterrichtete und für die Goldschmiede seiner Zeit eine Reihe von Entwürfen

herstellte.¹⁾ Von diesen Merkmalen nun ist an den fälschlich sog. Hirsvogel-Krügen nicht eine Spur zu finden. Wohl aber zeigen sie die hier veröffentlichten Gefässentwürfe unseres Künstlers. Man betrachte nur die auf den Tafeln XI—XXIV abgebildeten Gefässe und man wird leicht begreifen, warum Neudörffer bei Hirsvogel's Arbeiten an gegossene Metallformen dachte. Freilich ist dabei wohl zu bedenken, dass Neudörffer ein Lob äussern wollte. Wir brauchen uns daher die Hirsvogel'schen Töpferarbeiten in ihren Formen nur schärfer zu denken als die der gleichzeitigen deutschen Töpfer, ohne dass sie im eigentlihen Sinne des Wortes so scharf wie aus Metall sein mussten.

Es wäre jedoch einseitig, die angeführten Worte Neudörffer's nur in diesem Sinne zu verstehen. Dieselben umfassen vielleicht noch andere Momente, welche die betreffenden Gefässe auch in ihrer Gesamterscheinung und oberflächlich wie aus Metall bestehend erscheinen liessen. Man möchte hiebei wohl zunächst an den Metallluster denken, dessen Anwendung Hirsvogel in Italien kennen gelernt habe.²⁾ Allein so viel wir wissen, war dieser nur in Venedig und dort kannte man das Geheimniss der Lüsterfarben selbst nicht. Dagegen waren mit solchem Schmucke versehene Gefässe in den dreissiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Handelsstadt Nürnberg sicher keine Neuheit mehr, sondern dort durch aus Italien eingeführte Majoliken längst bekannt, wenn man sie auch nicht herzustellen vermochte. Sagt doch unter Anderen der böhmische Pfarrer Mathesius in seiner XV. Predigt, Seite CCLXVIII ausdrücklich: »Heutzutag brauchen die grossen Potentaten in porzelach, welchs man für die edlisten und tewersten trinckgschirr achtet, darin kein Gift bleiben sol«. Um diese zu bezeichnen, hätte also Neudörffer einen konkreteren Ausdruck zu wählen gewusst und auch zur Verfügung gehabt. Er würde in diesem Falle Hirsvogel's Arbeiten kurzweg Porzellan oder Porzellach genannt haben. Vor Allem aber würde er nicht gesagt haben, dass die Gefässe wie aus Metall gegossen aussahen, sondern überhaupt wie aus Metall, ohne Nennung irgend einer Technik.

Müssen wir somit die Ansicht, als hätte sich unser Künstler der Lüsterfarben bedient, zurückweisen, dann erhebt sich selbstverständlich die Frage, wie anders ein Thongegenstand in den Augen des Neudörffer das Aussehen von Metall haben konnte, wenn nicht durch Lüsterfarben? Die Antwort darauf lautet: Sehr einfach und auf zweierlei Art. Neudörffer konnte entweder in der bräunlichen bis schwarzen Farbe, welche manches Steinzeug zur Schau trägt, eine Aehnlichkeit mit Metall finden oder aber darin, dass die Oberfläche keine Risse in der Glasur hatte, sondern ebenmässig, kompakt, glatt und glänzend wie Metall, wie Guss verlief. Wir müssen uns für die zweite Annahme entscheiden; denn wenn Hirsvogel braunes Steinzeug gemacht hätte, wäre dies seinen Zeitgenossen und Mitbürgern keineswegs als etwas Besonderes aufgefallen, da derartiges Steinzeug damals in dem nicht weit von Nürnberg gelegenen Kreussen, ebenso in Waldenburg³⁾ und an anderen Orten in Masse gemacht wurde. Seine wie Metall aussehenden Thonarbeiten müssen sich demnach durch eine risselose, glatte Oberfläche ausgezeichnet

¹⁾ Ad. Bartsch, l. c. Nr. 96—101. — Passavant, l. c. Nr. 100.

²⁾ Dr. A. v. Eye, a. a. O.

³⁾ Dieses Waldenburg, obwohl es bisher nirgends beachtet wurde, muss im 16. Jahrhundert für das östliche Deutschland in der Steinzeugfabrikation eine ähnliche Bedeutung gehabt haben wie Siegburg, Rären, Frechen etc. für die Rheingegend. Mathesius (Sarepta oder Bergpostill. Nürnberg 1562) spricht mehrmals davon. Seite CCLXXXIX rät er seinen Zuhörern, sie sollen darnach trachten, in ihren geistigen Töpflein und Gläslein wundergrosse himmlische Schätze zu tragen, Gleich als da in einem Waldenburgischen Fleschle einer . . . ein köstlichen Balsam oder ein sehr edel aquavit oder gülden wasser hette, das gross geldt werdt were.“ Seite CCLXXII sagt er von den Krügen auf der Hochzeit zu Cana, dass sie von Stein waren, „wie wir die Waldenburgischen geschirr auch steinern nennen, weil man sie so hart brennet, das man fewr damit schlagen kan, wie mit eim Hornstein oder fewr kiess.“ Wahrscheinlich versteht Mathesius häufig auch unter den Mostkreusslein das Waldenburgische Geschirr, so z. B. wenn er Seite CI schreibt: „Kupffer schlacken so gemeiniglich blaw und braun sein, darauss man die mostkreusslein schmelzet,“ und öfter.

haben. Auch dieser Umstand führt zu der Annahme, dass unser Töpfer ein sehr feines oder sehr fein bearbeitetes Material anwandte, das sich beim Brennen innigst mit der Glasur verband und so das Netz der Haarrisse, welches allen Fayencen eigen ist, fast unsichtbar machte. Hat sich derselbe doch eingehendst mit der Erlernung der venetianischen Glasindustrie beschäftigt, und wenn seine hierauf bezüglichen Versuche auch nicht den vorgesetzten Zweck erreichten, so konnte doch nicht ausbleiben, dass sie seine Kenntnisse von der Töpferei mit mancherlei nützlichen Erfahrungen in Bezug auf die Glasur und deren Färbung bereicherten und ihn zur Aufindung einer Thonmasse oder Glasur führten, welche ihm gestattete, seinen keramischen Produkten die erwähnten Eigenthümlichkeiten zu verleihen. Als Glasmaler war er schon von Haus aus mit den Schmelzfarben bekannt, was ihm bei seinen Töpferarbeiten ebenfalls nur von Vortheil sein konnte.

* * *

Aus Neudörffer's kurzem Berichte ergeben sich also folgende Resultate: Hirsvogel's Töpferarbeiten waren im Allgemeinen welsch, d. h. stilistisch und technisch den keramischen Produkten Venedig's nachgebildet, und ihr Schmuck wie ihre Gesamtform war im Geiste der Renaissance gehalten, war antiquitetisch. Hirsvogel ist in dieser Beziehung epochemachend für die deutsche Töpferei geworden. Er hat von Venedig aus den Strom der Renaissance mitten in sie hineingeleitet und der gothischen Werkweise ein jähes Ende bereitet. Die Ornamente bestanden daher hauptsächlich in Arabesken- und Grotteskenwerk und waren ferner in Relief, da sie wie gegossen aussahen, und so scharf ausgeprägt, dass sie den Vergleich mit metallischen Formen nahe legten. Aber auch oberflächlich boten seine Töpferarbeiten das Ansehen von Metall und zwar durch ihre kompakte, nur durch äusserst feine, kaum sichtbare Haarrisse unterbrochene, glänzende Glasur. Diese und der Thon müssen sich also beim Brennen innigst mit einander verbunden haben.

Von all diesen Eigenschaften haben die bisher fälschlich sog. Hirsvogel-Krüge nicht eine Spur, sie zeigen davon vielmehr das Gegentheil; sie können demnach nicht aus der Hand unseres Künstlers hervorgegangen sein. Will man den ächten Töpferwerken desselben auf die Spur kommen, dann müssen die aus Neudörffer gewonnenen Resultate, welche keineswegs für die individuelle Ansicht des Nürnberger Schreibmeisters gehalten werden dürfen, sondern das Urtheil der kompetenten Zeitgenossen, der Künstler, der Schau u. s. w. darstellen, als Richtschnur dienen. Man hüte sich wohl, dieselben als oberflächlich zu nehmen; denn Neudörffer hat, in dem Abschnitt über Augustin Hirsvogel wenigstens, jedes Wort mit grossem Bedachte gewählt. Sein Urtheil ist nun durchaus nicht geeignet, die Töpferwerke unseres Künstlers als gewöhnliche Gebrauchswaare, was die sog. Hirsvogel-Krüge ohne Zweifel sind, erscheinen zu lassen. Nach ihm zeichneten sich dieselben zwar auch durch gewisse technische Vorzüge, hauptsächlich aber durch ihre künstlerische Ausstattung und namentlich durch ihre Originalität aus: es waren Luxusartikel, wirkliche Kunstwerke.

Können somit die sog. Hirsvogel-Krüge unmöglich Werke unseres Künstlers sein, dann kennt man bis jetzt überhaupt kein Gefäss, das ihm mit einigem Rechte zugeschrieben werden könnte. Vielleicht bringt uns ein Blick auf die gleichzeitige venetianische Töpferei und deren Produkte der Sache näher, da Hirsvogel sich dort einen grossen Theil seines technischen und künstlerischen Könnens geholt hat. Es ist zu diesem Zwecke eine kleine Abschweifung nöthig.

V.

Die venetianischen Töpferwaaren und das Zinnemail.



In Venedig lässt man die Fabrikation der Fayencen gewöhnlich mit dem Jahre 1540 beginnen, also erst zu einer Zeit, als Hirsvogel längst wieder in Deutschland war. Allein die eine oder andere der venetianischen Töpfereien hat zweifellos schon früher Fayencen von mehr oder minder grossem Werthe hergestellt, wie neuestens durch Auffindung urkundlicher Nachrichten hinlänglich bewiesen worden ist. So geht z. B. aus einem durch Campori entdeckten Dokumente hervor, dass die Fürstin Isabella Gonzaga, die Schwester Alfonso's I. von Ferrara im Jahre 1518 den Edelmann Alfonso Trotti von Ferrara beauftragt hat, zu Venedig und Faenza eine bestimmte Anzahl von Majolikaplatten zu kaufen.¹⁾ Die venetianische Fayenceindustrie muss also damals auf einer ähnlichen Stufe gestanden haben wie die anerkannt hoch entwickelte zu Faenza. Aus einer weiteren Urkunde lernen wir, dass der Herzog Alfonso I. von Ferrara im Jahre 1520 durch seinen Agenten Tebaldo in Venedig den Maler Titian beauftragt hat, ihm für seine Apotheke eine Anzahl gläserner, irdener und Majolika-Gefässe zu besorgen, und dass der grosse Titian selbst die Ausführung überwachte, vielleicht sogar die Kartons zum dekorativen Schmucke lieferte. Am 1. Juni des genannten Jahres schrieb Tebaldo an den Herzog: »Durch den Schiffer Giovanni Tressa sende ich Euer Excellenz elf grosse, elf mittlere und zwanzig kleinere Majolika-Vasen mit den Deckeln, welche für Euer Excellenz Apotheke durch Titian bestellt wurden.«²⁾ Es bestand demnach am Anfang des 16. Jahrhunderts zu Venedig eine sehr leistungsfähige Fayencefabrik. Dieselbe muss aber bald wieder eingegangen sein, während die einheimische Töpferei — Alfonso I. hat auch irdene Gefässe bestellt — ohne Zweifel fortbestand. Dies geht daraus hervor, dass um das Jahr 1540 sich neuerdings Fayencefabriken in Venedig etabliren mussten. Damals wanderten von allen Ateliers Italiens Künstler nach der Lagunenstadt. So existirt eine Platte aus dem Jahre 1542, aus welcher wir einen Maestro Giacomo aus Pesaro als in Venedig ansässig kennen lernen.³⁾ Aus einer anderen Platte vom 30. März 1542 geht hervor, dass damals auch Guido Merligno von Urbino in Venedig ein Atelier hatte, und aus Piccolpasso wissen wir, dass im Jahre 1545 aus Castel-

¹⁾ Campori, *Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*. Modena 1871, p. 27.

²⁾ Campori, l. c. p. 21 ff.

³⁾ C. Drury E. Fortnum, l. c. p. 588. — Vergleiche über die venetianische Fayencefabrikation auch: Angelo Genolini, *Maioliche Italiane, Marche e Monogrammi*. Milano, Dumolard 1881, p. 101 ff. — A. Darcel et Henri Delange, *Recueil de faïences italiennes au XVe, XVIe et XVIIe siècles*. Paris 1869, p. 12 ff.

Durante Francesco Pieragnolo und sein Schwiegervater Giantonio da Pesaro nach Venedig kamen und dort ein Atelier errichteten. Dieser Zudrang fremder Künstler mochte einerseits dadurch veranlasst worden sein, dass der grossartig entwickelte Handelsverkehr in Venedig am ehesten auf Absatz der Produkte und reiche Bestellung Aussicht gab; andererseits aber sicher auch dadurch, dass sich die Eingewanderten im Besitze eines neuen Stiles und einer neuen Technik wussten, im Besitze des Zinnemails nämlich, das zwar zwanzig Jahre früher in Venedig bereits bekannt, aber dort, wie gesagt, wieder verloren gegangen war. Hier nun liegt der springende Punkt für unseren Zweck.

Die venetianische Töpferei hat ganz gewiss ebenso wie die Glasmacherei von den orientalischen Handelsbeziehungen der Stadt profitirt. Sie ist ebenso wie diese schon in den Jahren 1455, 1472 und 1518 durch Einfuhrverbote fremder Produkte geschützt worden. Zu Spanien und Sicilien aber, woher die Kenntniss des Zinnemails nach den übrigen Töpferwerkstätten Italiens gekommen ist, hatte Venedig keine intimeren Beziehungen. Daraus erklärt es sich, warum das Zinnemail in Venedig verhältnissmässig so spät erst bekannt geworden ist, oder, wenn die besprochenen Fayencen von 1518 und 1520 sowie das Porzellan von 1504 wirklich mit Zinnemail überzogen waren, das Geheimniss einer einzigen Fabrik blieb und bald wieder verloren ging. Manche glauben allerdings, dass schon frühzeitig Künstler aus den Fayence-Ateliers Faenza's nach Venedig eingewandert seien. Zur Stütze dieser Annahme führen sie an, dass das emailirte Pflaster der Sakristei der Kirche Santa Elena in Venedig, das aus der Zeit von 1450—1480 stammt, und jenes in der Lando-Kapelle von S. Sebastiano aus dem Jahre 1510 ganz den faentinischen Charakter tragen. Aber es ist durch den bekannten venetianischen Forscher Lazari¹⁾ nachgewiesen worden, dass die betreffenden Fliese direkt aus Faenza bezogen worden sind. Gegen derartige Eventualitäten scheint sich das in seiner Art ebenfalls tüchtige einheimische Gewerbe gewehrt und die Einfuhr-Verbote gegen fremde Thonwaaren von 1455, 1472 und 1518 veranlasst zu haben. Welche Spezialität aber dieses einheimische Gewerbe vertrat, ist schwer zu sagen, da bis jetzt keine Denkmäler aus dieser frühen Zeit bekannt geworden sind. Als nämlich gegen das Jahr 1540 hin der neue Stil des übrigen Italien sich in Venedig breit zu machen anfang, wurde das einheimische Töpfergewerbe in den Hintergrund gedrängt. Gleichwohl scheint dasselbe nicht ganz ohne Einfluss auf die neue Richtung, namentlich in Bezug auf die Dekoration, gewesen zu sein; denn die seit 1540 in Venedig erzeugten Fayencen haben, trotzdem sie grösstentheils von eingewanderten Künstlern hergestellt worden sind, einen ganz eigenthümlichen Charakter, der sie von denen aller übrigen Ateliers Italiens unterscheidet. Dies gilt hauptsächlich hinsichtlich des ornamentalen Schmuckes, während das Zinnemail von fremdher nach Venedig gebracht worden war. So lange diese neuen Fayenzen Mode waren, scheint die einheimische Töpferzunft schlechte Geschäfte gemacht zu haben. Aber diese Mode dauerte nur etwa während der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts; von da an erscheinen derartige Fayencen höchst selten und das einheimische Töpfergewerbe konnte sich unter Mitbenützung der von auswärts gebrachten Fortschritte wieder erholen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Battista di Francesco, welcher im Jahre 1567 sich an den Herzog von Ferrara wandte, um in dessen Dienste zu treten, ein Meister der alten einheimischen Zunft war, die sich in der Zwischenzeit, wie gesagt, selbstverständlich auch die neuen Errungenschaften angeeignet hatte. Ich schliesse dies daraus, dass er von dem Herzoge 200 Kronen für ein Service haben wollte, das er ihm als Töpfermeister und Fabrikant von Mosaiken auf Murano anbot. Battista di Francesco erinnerte sich wohl, dass der frühere Herzog von Ferrara, obwohl er selbst ein

¹⁾ Lazari, Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia. Venezia 1859, p. 77.

berühmtes Atelier für Fayencen hatte, doch ein besonderer Bewunderer der venetianischen Töpferarbeiten war und sich, wie wir gehört haben, durch Titian eine Anzahl derselben für seine Palastapotheke beschaffen liess. Unser Töpfer setzte bei Alfonso II. von Ferrara eine ähnliche Vorliebe für die venetianischen Arbeiten voraus und daher wandte er sich an ihn. Wir wissen nicht, mit welchem Erfolge.

* * *

Von da an hören wir von einem Töpfergewerbe in Venedig lange nichts mehr. Es sind die archivalischen Studien in dieser Beziehung noch nicht weit genug gediehen. Erst im Dezember 1664 erfahren wir wieder etwas von der Zunft der »boccaleri«. Diese wandte sich nämlich damals an den hohen Rath um Verhinderung der Einfuhr fremder Thonwaaren, welcher Bitte am 21. März 1665 unter gewissen Einschränkungen auch Folge gegeben wurde. Es war also das einheimische Gewerbe, welches damals in Venedig wieder die Oberhand hatte. Aus dieser Zeit nun stammen mehrere Platten, welche als Marke eine C-förmige Fischangel haben. Ein derartiges Stück im Hotel Cluny ist mit Masken und Guirlanden in Relief geschmückt. Es liegt der Schluss nahe, dass das Töpferhandwerk in Venedig vor dem Eindringen der fremden Künstler seine Produkte überhaupt mit Reliefgebilden schmückte und dass dieser Stil nur für kurze Zeit zurückgedrängt worden ist. Wie zäh das Relieffornament sich in der Lagunenstadt festhielt, das zeigt die weitere Geschichte der dortigen Töpferei; denn auch später noch zeichneten sich die venetianischen Teller, Schüsseln u. s. w. durch mit Blumen, Früchten u. s. w. in Relief geschmückte Ränder aus. Diese keramischen Erzeugnisse, welche ohne eigentlichen Grund den Brüdern Bertolini auf Murano (1753—1763) zugeschrieben werden, thun sich durch merkwürdige Eigenschaften hervor; sie sind äusserst dünn und leicht, sind bei einer hohen Temperatur gebrannt und haben eine an das Metall erinnernde Klangfülle. Man hat sie daher auch lange Zeit irrthümlicher Weise für aus Kupfer getrieben und emailirt gehalten. Die angewandten Farben sind im Allgemeinen blau und braun, und gelegentlich gelb auf einem hellblauen oder mattweissen Grunde. Diese keramischen Produkte haben also annähernd jene Eigenschaften, welche Neudörffer den Hirsvogel-Arbeiten zuschreibt, und da dieselben als die letzte Blüthe der altvenetianischen Thonindustrie betrachtet werden müssen, ist es nothwendig, die Töpferwerke Hirsvogel's unter ihren Vorgängern zu suchen. Allein wie diese ausgesehen haben, darüber fehlen alle Anhaltspunkte. Wir können wohl vermuthen, dass sie mit Reliefs geschmückt waren, wissen aber nicht, wie sie glasirt waren, ob einfarbig oder bunt. Nur soviel darf als ausgemacht gelten, dass den venetianischen Töpfern in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts das Zinnemail nicht bekannt war, bei ihnen also Hirsvogel dieses nicht hat kennen lernen können.

* * *

Die brennendste Frage ist also die, ob Hirsvogel das Zinnemail überhaupt gekannt hat und demnach seine Arbeiten Fayencen im eigentlichen Sinne des Wortes waren. Diejenigen, welche unseren Künstler zum Schüler des Luca della Robbia, freilich ohne jeden Grund, gemacht haben, müssen dies geglaubt haben; denn das eigentliche Verdienst des Florentiner Bildners bestand eben in der Erfindung des Zinnemails, mit welchem er seine Terrakotten überzogen und so einen herrlichen Malgrund geschaffen hat. Allein es gibt Gründe, dass Hirsvogel das Geheimniss des Zinnemails, hinter das er in Venedig nicht hat kommen können, überhaupt nicht gekannt hat. Ich will etwas näher hierauf eingehen.

Es ist durch einige Schriftsteller die Ansicht verbreitet worden, dass ein ungenannter Töpfer in Schlettstadt, welcher im Jahre 1283 starb, das Zinnemail erfunden habe. Allein in der betreffenden Chronik wird nur gesagt, dass dieser Töpfer seine Thongefässe mit Glas überzogen habe und zwar als der erste in Elsass. Wenn die Annalen von Colmar die Wahrheit berichten, hat also der in Rede stehende Töpfer die Glasur der Terracotten in Elsass eingeführt; von Zinnemail ist keine Rede. Auch die Denkmäler, welche man gemeinhin als Beispiele der frühen Anwendung des Zinnemails in Deutschland anzuführen pflegt, sind meines Wissens niemals chemisch untersucht worden; es kann also nur als Vermuthung angesehen werden, was Demmin und Andere hierüber mit so grosser Bestimmtheit behauptet haben. Dies gilt nicht bloss von dem buntglasirten Thonrelief im Museum des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins in Dresden, welches aus dem Dominikanerkloster in Leipzig stammt und das dornengekrönte Haupt Christi darstellt,¹⁾ sondern auch von den braunen, grünen oder buntfarbigen Kachelöfen vor der Mitte des 16. Jahrhunderts und selbst später noch; und auch an den sog. Hirsvogelkrügen ist augenscheinlich kein Zinnemail oder solches doch nur stellenweise zur Anwendung gekommen, wenn sonst die weissen Partien an diesen wie an den bunten Kacheln aus Zinnemail bestehen. Es fehlen durchgehends noch die chemischen Analysen.

Allem Anscheine nach hat man in Deutschland vor der Mitte des 16. oder vielleicht vor Beginn des 17. Jahrhunderts das Zinnemail nicht herzustellen verstanden. Die spärliche Anwendung, die man von demselben vor der genannten Zeit gemacht hat, deutet vielmehr darauf hin, dass man es ebenso, wie das rothe Email, von auswärts bezogen hat. In anderen Fällen mag es wohl auch nur das Produkt des Zufalls gewesen sein. Ich stütze mich hiebei auf den mit der Metallurgie, mit dem Hüttenwesen, mit der Töpferei und überhaupt mit der industriellen Thätigkeit seiner Zeit so gründlich vertrauten Mathesius. Dieser gelehrte und erfahrene, mitten unter Berg- und Hüttenleuten lebende Pfarrer gibt in seinen Predigten bei jedem Metalle die Farben an, welche sich die Töpfer damals zum Färben ihrer Erzeugnisse daraus machten; vom Zinn aber, obwohl er über dasselbe Langes und Breites berichtet,²⁾ weiss er in dieser Beziehung nichts anzuführen. Das ist ein schlagender Beweis dafür, dass man damals in Deutschland das Zinnemail nicht kannte, wenigstens nicht herzustellen verstand; denn Mathesius hatte nicht bloss studirend und beobachtend einen grossen Theil von Deutschland bereist, sondern bekam seine Informationen durch seine gelehrten Freunde überallher, sogar aus Steiermark und Kärnten. Besonders intime Beziehungen hatte er zu Nürnberg. Es wäre ihm unmöglich entgangen, wenn dort Augustin Hirsvogel eben eine grosse Neuerung in der Töpferei durch Einführung des Zinnemails angebahnt hätte. Mathesius aber und somit die damalige Zeit überhaupt hatte von dem eigentlichen Wesen der italienischen Fayencen so wenig einen richtigen Begriff, dass er schreiben konnte: »Der Wallen-Porzelach — so hiess man damals in Deutschland die italienischen Majoliken —, so auss eines krauts wurzel und sünderlicher³⁾ erde sollen gemacht werden, die vom giff zu (zer)springen, sind auch köstliche Trinkgeschirre.« Das zeigt doch klar, dass Mathesius das Zinnemail nicht kannte, dass dessen Herstellung damals in Deutschland überhaupt noch ein Geheimniss war.

Wohl wusste man einen opakweissen Ueberzug (Anguss) auf Terracotten zu erzeugen; denn es belehrt uns Mathesius,⁴⁾ dass man weisse Kacheln mittelst des weissen Sandes von

¹⁾ A. v. Eye, a. a. O. — Vgl. auch Demmin a. a. O. I. S. 168 ff.

²⁾ Joh. Mathesius, Sarepta oder Bergpostill. Nürnberg 1562. IX. Predigt vom Zyn, Bley, Glet, Wismuth und Spiessglass.

³⁾ Wohl soviel wie: besondere Erde, könnte aber auch »sinterliche Erde« bedeuten.

⁴⁾ IX. Predigt, S. CXLII.

Ellbogen und silberweisse mittelst des Sandes von Kuttenberg hergestellt habe, wahrscheinlich durch Anguss. Einige Versuche mit diesen beiden Sandarten oder eine chemische Analyse der weissglasierten Stellen an den sog. Hirsvogelkrügen und an den bunten Kacheln würde zeigen, ob nicht etwa auch die Künstler der letzteren jene Sandarten gebraucht haben. Mathesius führt ausserdem alle übrigen Farben an, deren sich die Töpfer seiner Zeit bedienten. So schreibt er an der angeführten Stelle in Bezug auf das Wismuth: »Am meisten aber braucht man es zu farben, damit man die püchlein und hültzernen geschirr ferbet. Denn man brennt eine schöne blaue Farbe auss wismuthgraupen, die etwan viel geldes gegolten; solche nennen die Töpfer saffranfarb, wie auch auss andern metallen allerlei farb gebrennet werden.« Darnach glaube ich, dass die mitunter sehr schöne blaue Glasur an den sog. Hirsvogelkrügen aus Wismuth gewonnen wurde; eine chemische Analyse würde auch hier den Thatbestand feststellen können. Mathesius fährt fort: »Es bricht ein schwertz aufm Kuttenberg, das gibt den Töpfern schwertzlichte oder breunliche farbe, darauss die mostkrüglein gemacht werden; kiss gibt gelbe farbe, wie glantz-pleyertz und glet, etliche gibet auch grüne farb. . . . Die glassköpff von der platten geben kesselbraun, kupffer gibt auch grüne farb, hammerschlag gelb und roth. Menige sandt und Spiessglass gibt goldgelb. . . . Ums Jechhaus, nicht fern von Neudeck, bricht man braunstein, der farbe gibt.« In dieser Stelle sind alle Farben aufgeführt, die man auf den bunten Kacheln und den sog. Hirsvogelkrügen angewendet findet; selbst das goldgelb, das einige der letzteren auszeichnet, ist nicht vergessen. Und was die Hauptsache ist, Mathesius spricht von diesen Farben nicht etwa wie von etwas, das erst Hirsvogel aufgebracht hätte, sondern wie von etwas durch ganz Deutschland hin Bekanntem.

Weiterhin berichtet unser Pfarrer:¹⁾ »Etliche farbe macht man aus kupffer, so man dieselben peysset, etliche brennt man aus geschmeltzten Metallen oder aus schönen Bergarten. Eine gut rote farbe, so sich aufs glass auftragen liess wie plau, hat man noch in den Landen nicht finden können. Die schöne schmeltzglass oder ritzkle (d. h. rothe Emaile), damit die Goldschmidt die wappenstein ferben, bringt man aus dem Niederland.« Während man also ein schönes Blau, besonders das aus Wismuth herzustellen wusste, mussten die besseren Arten des Roth aus Antwerpen bezogen werden, da das aus Hammerschlag gewonnene Roth nicht für alle Fälle ausreichte. Selbstverständlich war das aus Antwerpen bezogene Roth theuer, daher verzichteten die Töpfer lieber darauf und begnügten sich mit einem schmutzigen Braun. Eine ähnliche Bewandniss muss es mit dem Zinnemail gehabt haben, da dasselbe ebenfalls sehr spärlich angewandt wurde, ja nicht einmal noch sicher ist, ob die opakweissen Stellen an den in Rede stehenden Thonwerken aus Zinnemail bestehen.

An einer andern Stelle²⁾ sagt unser Autor vom Blei, dass es »aus dem Treibherd fliesst und Glätte oder Silberstein wird, welches man den ertzen wider zusetzt oder wider auffrischt oder die töpffer verglasiren ire geschire damit, wo sie nicht bleyertz oder glantz haben.« Unmittelbar darauf heisst es, dass die Töpfer ihre Produkte mit Glätte glasiren.

In seiner XIII. Predigt schreibt Mathesius:³⁾ »Weil das Feuer dem Bley seine natürliche Feuchtigkeit und kelt verzeret, so wird es herter. Etlich Blei wird zu silberglet oder silberstein . . . , dem hilft der abtreiber, das es durch die gletgassen heraus fleusst, das gibt wider bley und einen guten Zusatz, und dienet den Töpffern zu ihrem verglasiren.« Aus

¹⁾ S. CXLIII.

²⁾ S. CXLIII.

³⁾ S. CCXIII.

der XV. Predigt erfahren wir,¹⁾ dass man die mit »silberglet oder glantzitem bleyertz« glasierten Geschirre »gläserne töpe« nannte. Endlich sagt unser Gewährsmann²⁾ in seiner Predigt vom Glasmachen: »Solche grüne farbe machet man dem glass mit Hammerschlag, wie sie auch roth und gelb glass mit braunstein und kupferschlag, nnd die braunen mostgreusslein färben. Eben wie die töpfer ihr glet mit Hammerschlag und den andern Zusätzen grün und braun machen.«

* * *

Ich habe diese Stellen, in denen gezeigt wird, wie die damaligen Töpfer ihre weisse, blaue, grüne, gelbe, rothe, braune, schwärzliche und dgl. Farbe gewannen, deshalb des Breiteren angeführt, weil wir aus ihnen ersehen, dass Mathesius keine Gelegenheit unbenützt liess, um einige Worte über die Töpferei, ihre Glasuren und Farben einzufügen. Wenn er nun da, wo er vom Zinn handelt, stille schweigt, so ist das ein Beweis, dass er und seine Zeitgenossen in Deutschland das Zinnemail eben nicht kannten. Daher ist all das, was Demmin und Andere in dieser Beziehung mit grosser Zuversicht geschrieben haben, haltlos. Auch Hirsvogel kann von dem Zinnemail und seiner Herstellung keine Kenntniss gehabt haben. Diese Behauptung darf ausserdem dadurch als erwiesen betrachtet werden, dass Neudörffer die Arbeiten unseres Künstlers nicht als Porzellan oder Porzellach bezeichnet; denn wären dieselben wirklich italienische Fayencen oder Maioliken gewesen, dann hätte sie Neudörffer ohne Zweifel mit der Bezeichnung charakterisirt, welche damals in Deutschland für die italienischen Maioliken gang und gebe war.

Wenn nun aber Hirsvogel das Geheimniss des Zinnemails nicht besessen hat, so haben dieses damals auch die venetianischen Töpfer oder doch sein Lehrmeister nicht gekannt. Es drängt sich daher der die obigen Ausführungen bestätigende Schluss auf, dass die venetianischen Thonwaaren vor 1540 einfach glasiert waren wie die gleichzeitigen deutschen, in künstlerischer Beziehung aber auf einer gewissen Höhe standen, da Herzog Alfonso I. ausser den Majoliken auch irdene Gefässe in Venedig bestellt hat. Dies stimmt mit den sonstigen Nachrichten überein, nach welchen, wie wir bereits gehört haben, das Zinnemail, abgesehen von vorübergehenden Erscheinungen, erst um 1540 nach Venedig kam. Hieraus erklärt es sich auch, warum gerade damals so viele Künstler nach der Lagunenstadt zogen.

Weder in Deutschland noch in Venedig hat also Augustin Hirsvogel um 1535 das Geheimniss des Zinnemails lernen können. Was er in der Lagunenstadt technisch gelernt hat, muss sich daher hauptsächlich auf die bessere Zubereitung des Thones und der Glasur, auf die vortheilhaftere Leitung des Brandes, auf geschickte Anwendung der Formen beschränkt haben. Hiedurch allein aber wären seine Leistungen nicht so sehr vor denen der gleichzeitigen deutschen oder Nürnberger Töpfer aufgefallen. Hirsvogel muss sich in Venedig vor Allem in künstlerischer Beziehung ausgebildet haben und dies meint Neudörffer ohne Zweifel vorwiegend, wenn er die Arbeiten unseres Künstlers welsch nennt. Welsch hat hier keinen anderen Sinn als antiquitetisch; dieses Beiwort sagt von Hirsvogels Oefen dasselbe aus, was der Zusatz »auf antiquitetische Art« von den Krügen und Bildern.

Wenn nun aber Hirsvogel auch das Geheimniss des Zinnemails nicht gekannt hat, so ist damit noch nicht absolut ausgeschlossen, dass er dasselbe nicht doch stellenweise an seinen

¹⁾ S. CCLXV.

²⁾ S. CCLXXVII.

Produkten angewandt hat. In diesem Falle war er eben auf den Import angewiesen, wie man in Deutschland z. B. auch die rothen Emaille aus Antwerpen beziehen musste. Dadurch wäre selbstverständlich der Gebrauch des Zinnemails ein beschränkter gewesen, da dasselbe in Folge des Importes sicher sehr theuer zu stehen gekommen wäre. Aber selbst angenommen, Hirsvogel habe Zinnemail stellenweise verwerthet, so waren deswegen seine Produkte doch keine Fayencen, sondern nur buntglasirte Thonwaaren, wie sie damals in Deutschland überall bekannt waren; denn das Charakteristische der eigentlichen Fayencen besteht darin, dass dieselben zunächst mit einer opakweisen Schicht von Zinnemail überzogen werden, so dass auf diese Weise ein trefflicher Malgrund entsteht. Auf der anderen Seite muss aber vor Allem die Möglichkeit erwogen werden, dass die Thonarbeiten unseres Künstlers bloß einfarbig glasirt gewesen sein könnten.

Bisher hat man seine Arbeiten unter den buntglasirten Töpferwerken gesucht und so eine Reihe von Krügen und Kacheln mit seinem Namen getauft. Dass diese aber nicht von ihm herrühren können, haben wir schon oben gesehen, da sie eben der Beschreibung Neudörffer's nicht entsprechen. Ueberhaupt muss man endlich davon zurückkommen, alle Thongefässe, die mehr oder minder das Gepräge des Renaissancestiles an sich tragen, durch Hirsvogel veranlasst zu sehen; denn im 16. Jahrhundert, namentlich in der zweiten Hälfte desselben, hat man in verschiedenen Gegenden Deutschlands derartige Produkte hergestellt, die sicher in keinerlei Beziehung zu Hirsvogel standen. Das interessanteste Stück dieser Art ist vielleicht eine, von J. von Hefner-Alteneck¹⁾ publizierte Pilgerflasche im Grossherzoglich Hessischen Museum zu Darmstadt.

Dieses Gefäss, in welchem zwar nicht der Herausgeber, aber doch Andere eine Arbeit Hirsvogel's erkennen zu sollen geglaubt haben, lässt sich vielmehr als das Werk eines Töpfers zu Villingen im Schwarzwalde nachweisen. Ich will einen Augenblick dabei verweilen, weil sich Villingen als ein Herd jener in Deutschland hin und wieder gefundenen Nachahmungen der italienischen Fayencen darstellen dürfte. In Villingen wirkte im 16. Jahrhundert, ungefähr von 1532—1587, ein weitberühmter Töpfer, Hans Kraut mit Namen.²⁾ Von ihm ist uns eine Reihe von Werken, namentlich Oefen erhalten, die sich durch Polychromie und zumeist der hl. Schrift entnommene Darstellungen in Basrelief auszeichnen. Ein Meisterwerk dieser Art befindet sich in der Hofburg in Wien. Ein zweiter Ofen des nämlichen Künstlers stand noch am Anfange dieses Jahrhunderts im Hause des Lohgerbers Jakob Fleig in Villingen. Ein dritter befand sich einst in einem Hause am Marktplatze der Stadt Engen im Hegau. Dort erwarb ihn ein Goldschmied Schilling und verkaufte ihn an Herrn Meder in Paris, von dem er an das South Kensington Museum überging.³⁾ Das Hauptrelief stellt Mardochäus zu Pferde, die Strangulirung des Verräthers Aman und die Esther an der Tafel des Ahasverus dar. In einer Nische befindet sich die Signatur des Künstlers, begleitet von der Töpferscheibe. Unter der Inschrift, welche die Darstellungen erläutert, stehen die Jahreszahlen 1577 und 1578. Der Künstler hat also zwei Jahre an dem Ofen gearbeitet. Das Gleiche ist der Fall mit dem für uns wichtigsten vierten Ofen unseres Töpfers, welcher noch jetzt im Peterskloster bei Burg auf der Strasse nach Freiburg steht und dort das Zimmer schmückt, das der Fürst-Abt bewohnte, wenn er dieses Kloster besuchte. Dieser Ofen ist mit Wappen in Reliefs geschmückt und trägt die Jahreszahlen 1586 und 1587. Unter einem seitlichen Wappen steht die Inschrift: »Blasius von Gottes Gnaden, Abt von sant Georg, Gottes Hauses auf dem Schwarzwald.«

¹⁾ Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt a. M. 1882, Taf. 21.

²⁾ Demmin, l. c. I. p. 222 ff und II, p. 1051.

³⁾ Jännicke, a. a. O. S. 402.

Ist nun dieser Blasius ein und dieselbe Person mit jenem Blasius, welcher die in Rede stehende Flasche hat machen lassen? Es wird sich gleich zeigen. Diese Flasche besteht aus gewöhnlichem Thone und ist mit drei grösseren Darstellungen: Salomon den Götzen anbetend, Simson und Delila und Dido oder Lucretia, und ausserdem mit einer kleinen Waschanstalt geschmückt. Auf einem fliegenden Zettel stehen die Worte: »Blasius ordinavit 1563«. Die Flasche ist also auf Bestellung des Blasius gemacht worden und wahrscheinlich rührt von diesem auch die Angabe der Darstellungen her, deren Vereinigung für ihn einen besonderen Sinn haben mochte, den wir nicht mehr enträthseln können. Dieser Blasius nun ist wohl ohne Zweifel derselbe Abt von St. Georg, dessen Wappen an dem eben besprochenen Ofen angebracht ist; Flasche und Ofen sind daher von einem und demselben Töpfer oder wenigstens aus der gleichen Werkstätte. Hiefür spricht nicht nur der Umstand, dass die Oefen unseres Kraut ebenso vorzugsweise mit biblischen Darstellungen versehen sind wie die Flasche, sondern auch die Technik. Die Grundfarbe der Flasche ist hellgelb, der Schriftzettel weiss und die Blumen abwechselnd blau, gelb und weiss mit grünen Blättern. Salomon trägt einen grünen und die hinter ihm stehende Frau einen blauen Rock mit gelbem Mieder und Häubchen. Die gleichen Farben finden sich bei der gegenüberstehenden Gruppe. Lucretia trägt ebenfalls gelbes Mieder und blauen Rock. Die nackten Theile sind weiss, etwas in's Gelbliche spielend, fast Naturfarbe. Die gleichen Farben zeigen die Oefen des Hans Kraut und seine übrigen bekannten Werke. So ist, abgesehen von den vorhin angeführten Arbeiten, das mit dem Monogramme Kraut's versehene Eckstück eines Ofens im Besitze des Herrn August Demmin weiss, blau, gelb, braun und grün emailirt, und eine Statuette, die Gerechtigkeit darstellend, ebenfalls im Besitze Demmin's, zeigt die gleichen Farben. Dabei ist wohl zu bemerken, dass es sich sowohl bei der Flasche wie den übrigen Werken Kraut's, deren Demmin noch mehrere anführt, um Reliefgebilde handelt. Kurz, jener Blasius, welcher die Flasche machen liess, ist wohl derselbe, dessen Wappen auf dem Ofen des St. Petersklosters bei Burg zu sehen ist. Den Ofen liess ein Probst zu Sölden auf dem Schwarzwalde, Abt von St. Peter und Ulrich machen; er ehrte seinen benachbarten Kollegen durch Anbringung seines Wappens. Bei dem gleichen Töpfer hat um mehr als zwanzig Jahre früher Blasius die Flasche fertigen lassen. Villingen darf daher wohl als ein Herd jener in direkter Nachahmung der italienischen Fayencen entstandenen bunten Thongefässe angesehen werden und könnten an Ort und Stelle vorgenommene Nachforschungen nur von grösstem Interesse sein.

Das gleiche Streben, die italienischen Fayencen nachzuahmnn, aber einen entschieden anderen Stilcharakter als das eben beschriebene Gefäss, bekundet unter Anderen ein Krug im Besitze des historischen Vereins zu Würzburg.¹⁾ Er besteht ebenfalls aus gewöhnlicher Töpfererde, ist mit einer starkglänzenden Glasur überzogen und mit lebhaften Farben bemalt. Diese sind Blau, Grün, Gelb, Braun und Weiss. Die Figuren und sonstigen Ornamente sind angesetzt und ohne künstlerischen Werth. Auch dieser Krug, welchen man, weil er sich in Würzburg befindet, allsogleich für ein fränkisches, für ein Nürnberger Produkt erklärt hat, stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Gleiche gilt von allen sog. Hirsvogel-Krügen, selbst das schönste, aus der Minutoli'schen Sammlung in die des Eugen Felix in Leipzig übergegangene Gefäss dieser Art nicht ausgenommen. Dieses ist allerdings von grosser Schönheit, von raffinirter Technik, von künstlerischer Form und Dekoration. Aber der Charakter des Blattwerks, das die drei Brustbilder einschliesst, ist ein anderer als an den Hirsvogel'schen Gefässentwürfen, und wahrscheinlich ist diese interessante Flasche erst nach 1556, also erst nach Hirsvogel's Tode

¹⁾ J. von Hefner-Alteneck, a. a. O. Taf. 29.

entstanden. Hiefür spricht nämlich der Umstand, dass Ferdinand I. neben Karl V. als Kaiser gesetzt ist, was er erst 1556 geworden ist. Das dritte Brustbild, welches als das der Kaiserin Anna gilt, ist vollständig neu und stellte vielleicht ursprünglich gar keine Dame, sondern Maximilian I. dar.¹⁾ Möge man es daher endlich unterlassen, sobald man auf eine gewisse, namentlich technische Spezialität von Thonwaaren stösst, dieser sofort den Namen unseres Künstlers anzuheften. Alle derartigen Produkte machen ihm wenig Ehre.

Es war nicht so fast die technische Eigenart, durch welche sich die Werke Hirsvogel's auszeichneten, als vielmehr ihre technische Vollendung und ihre künstlerische Originalität. Hirsvogel hat in Venedig keine neue Technik gelernt, wohl aber hat er dort die auch in Deutschland geübten Techniken vollkommener und mit gewissen Vortheilen ausgerüstet getroffen, so dass er das Handwerk vom Neuen lernen musste. Vor Allem aber hat er dort die welsche Art der Dekoration gelernt.

Aus den vorstehenden Ausführungen ergibt sich also, dass Hirsvogel weder in Venedig noch in Deutschland das Geheimniss des Zinnemails hat kennen lernen können, dass also seine Töpferwerke gewöhnliche, bunt oder einfarbig glasierte Thonwaaren gewesen sein müssen. In der Glasur, gleichviel ob sie bunt oder einfarbig waren, haben sich dieselben demnach von den Arbeiten der anderen Töpfer jener Zeit nur durch die Feinheit der Haarrisse unterschieden; dagegen hatten sie vor diesen eine retournirtere Technik voraus und übertrafen dieselben namentlich durch ihre künstlerische Vollendung. Sie waren welsch und antiquitetisch in Form und Schmuck, d. h. die Form war im Geiste der Renaissance gehalten und der Schmuck bestand hauptsächlich aus Grotesken, beides im speziell venetianischen Stile. Hierin ist wohl auch der Grund zu suchen, warum Mathesius von der Neuerung Hirsvogel's schweigt. Der böhmische Pfarrer war eben auf die Renaissance nicht gut zu sprechen, wie aus verschiedenen Stellen seiner Predigten hervorgeht. Nimmer aber würde er geschwiegen haben, wenn Hirsvogel's Verdienst in einer technischen Erfindung bestanden hätte.

¹⁾ Kunst und Gewerbe, 1879, Taf. 32, Text S. 249 ff. — Vergleiche Die Kunstsammlung von Eugen Felix in Leipzig. Katalog, verfasst von Dr. A. v. Eye und P. E. Börner. 2. Ausgabe. Leipzig, Karl W. Hirsemann. S. 111. Taf. XXVIII,3.

VI.

Die Gefässentwürfe Hirsvogel's und ein echter Ofen dieses Künstlers.



on den Formen und dem Schmucke der eigentlichen Thongefässe Hirsvogel's können wir uns am ersten eine richtige Vorstellung machen, wenn wir seine Entwürfe von Kannen, Krügen, Bechern und anderen Gefässen zu Rathe ziehen.¹⁾ Es ist sonderbar, dass man sie bisher, obwohl man so sehr viel über Hirsvogel's Gefässe schrieb und sprach, ganz und gar unberücksichtigt gelassen hat. Vielleicht hatte man eine Ahnung, dass dieselben die liebgewonnene Hypothese der sog. Hirsvogel-Krüge mit einem Male beseitigen würden, und scheute sich daher, sie an das Tageslicht zu ziehen. Wo es aber gilt, den Irrthum durch die Wahrheit zu ersetzen, darf nichts unversucht bleiben, und dies ist der hauptsächlichste Grund, wesshalb ich diese Gefässe dem Buche abbildlich beigegeben habe (Taf. XI—XXIV). Sie zeigen uns so recht, dass Hirsvogel's Töpferwerke ganz eigener Art, von ebenso hoher künstlerischer Vollendung wie anmuthender Originalität gewesen sein müssen, mit den bisher sog. Hirsvogel-Krügen aber nicht das Mindeste gemein hatten. An ihnen sind zunächst die Henkel nicht gewunden, sondern sie bestehen entweder aus Delphinen oder aus Schlangen mit einem oder zwei Köpfen, aus Widder- und Satyrhörnern, aus einem Füllhorn, aus Löwenfüssen u. s. w. Die gewundenen Henkel, durch welche sich alle bisher sog. Hirsvogel-Krüge auszeichnen, sind also durchaus kein Lieblingsmotiv unseres Künstlers. Nur an zwei Entwürfen einer Gusskanne in Form einer weiblichen Büste (Taf. X,²⁾) und Taf. XVIII erscheint der Doppelhenkel geflochten. Hier aber ergaben die Zöpfe des Frauenkopfes von selbst dieses etwas naturalistische Henkelmotiv, wie sonst die Hörner eines Widder- oder Faunkopfes. Ferner entspricht die Flechterei hier nicht jener sozusagen stilisirten, welche an den sog. Hirsvogel-Krügen zu sehen ist; sie ist vielmehr ganz und gar naturalistisch, es sind wirkliche Haarzöpfe.

Ein zweites charakteristisches Merkmal der sog. Hirsvogel-Krüge ist die Birnenform des Bauches. Auch diese findet sich an den in Rede stehenden Gefässentwürfen nicht. An diesen ist der Bauch meistens kugelförmig, wie die auf den Tafeln abgebildeten Kannen, Becher u. s. w. zeigen. Noch weniger ist von der stereotypen Abtheilung des Gefässkörpers der sog. Hirsvogel-Krüge durch Stab- und Rankenwerk an diesen Entwürfen eine Spur zu sehen. Diese Vergleichung liesse sich noch weiter fortführen, und die Unterschiede würden sich immer mehr vergrössern, aber für jeden, der ein offenes Auge hat, genügt bereits das Gesagte.

¹⁾ Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, tom. IX, p. 194 ff., Nr. 82—95.

²⁾ Aus Demmin, *Guide de l'amateur etc. Première partie*, p. 188.

Was sodann die Formen unserer Gefässentwürfe selbst anbelangt, so sind dieselben häufig grotesker Art, wie z. B. wenn das ganze Gefäss aus einer weiblichen oder männlichen Büste mit Löwenfüssen und Löwenschweif, der als Ausgussröhre dient, oder aus einem menschlichen Beine, aus einem Bocke und dergleichen besteht. Hirsvogel's Gefässe waren also schon in ihrer Gesammtform antiquitetisch; es bestätigt sich demnach der Schluss, den ich oben aus Neudörffer's Worten gezogen habe. Sie waren aber auch in ihrer Ornamentation antiquitetisch. Diese spielt auf den Entwürfen allerdings manchmal, wenn sie nicht gleich als konstitutives Element des Ganzen verwendet werden konnte, eine untergeordnete Rolle. Hin und wieder aber entfaltete unser Künstler seine reiche Phantasie und sein wunderbares Kompositionstalent zu so vollendeten Gebilden, wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit zu schaffen im Stande war. Leider sind bisher nur sehr wenige seiner hiehergehörigen Radirungen veröffentlicht worden. J. E. Wessely hat den Entwurf eines von einer Blumenvase¹⁾ bekrönten herrlichen Ständers, ferner eine Cartouche mit grotesker weiblicher Figur, einen Gefässentwurf²⁾ und ein reiches Ornament in Friesform³⁾; Dr. G. Hirth zwei Entwürfe für Dolchscheiden mit Griff, die einen überquellenden Reichthum der Phantasie zeigen⁴⁾; die Kulturhistorischen Bilderbogen⁵⁾ und Demmin je einen Gefässentwurf publicirt, die unsere Taf. X,₂ und Taf. XXI wiedergeben. Dem vorliegenden Buche sind Proben der verschiedensten Radirungen Hirsvogel's nach den Originalen in der Münchener Kupferstichsammlung, eingefügt (Taf. II—IX), welche Gelegenheit bieten, den Künstler nach allen Beziehungen kennen zu lernen. Und auch seine Gefässentwürfe sind sämmtlich in Tafeln beigegeben.

Es ist wahrscheinlich, dass die letzteren für Goldschmiede bestimmt waren; namentlich bei einigen scheinen die Details darauf hinzudeuten. Allein man darf nicht vergessen, dass nach Neudörffer auch Hirsvogel's Töpferarbeiten wie aus Metall gegossen aussahen und der grösste Theil der Entwürfe lässt sich recht gut in Thon ausgeführt denken. Wie dem aber auch sei, ob diese Entwürfe für Goldschmiede- oder Töpferarbeiten gedacht waren, die Eigenartigkeit der Hirsvogel'schen Gefässe lassen sie auf alle Fälle unzweideutig erkennen. Ein flüchtiger Blick über die vierzehn Tafeln wird jedem zeigen, dass das, was man bisher unserem Künstler zuschrieb, nicht entfernt den Stempel seines Charakters trägt. Nicht eines jener Thonprodukte, welche unter seinem Namen gehen, weder die Krüge noch die Kacheln sind von so hoher künstlerischer Vollendung wie die in Rede stehenden Gefässentwürfe. Nirgends erscheint Form und Dekoration in so einheitlicher Verschmelzung, wie aus einem Gusse hervorgegangen; nirgends tritt das Bestreben nach originellen, nach besonderen Gestaltungen so klar zu Tage, nirgends herrscht der Geist der Renaissance in so souveräner Weise, selbst nicht in den Produkten, die ein halbes Jahrhundert später sind. Was speziell die Dekoration anbelangt, so erscheint sie an allen Produkten, die man bisher unserem hervorragenden Künstler unterschob, als etwas von aussen Aufgeklebtes, als etwas willkürlich Angeheftetes, das die Grundform mehr oder weniger beeinträchtigt. Die Gefässentwürfe Hirsvogel's dagegen sind wie aus einem Gusse, die Dekoration ergibt sich aus der Grundform von selbst und zwar nicht blos da, wo er seine lebenswürdige Phantasie zu stilvollen Bildungen einschränkt, sondern auch da, wo er derselben die Zügel in üppigster Weise schiessen lässt. Auch von einer eintönigen Wiederholung der Or-

¹⁾ Diesen Entwurf gibt unsere Tafel III nach dem Originale in der Münchener Kupferstichsammlung.

²⁾ Diesen gibt unsere Tafel XIV nach dem Abdruck im Münchner Kupferstichkabinet.

³⁾ J. E. Wessely, Das Ornament und die Kunstgewerbe in ihrer geschichtlichen Entwicklung auf dem Gebiete des Kunstdruckes. Berlin, Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung 1877. Bd. II. Blatt III.

⁴⁾ Der Formenschatz der Renaissance, herausgegeben von Dr. G. Hirth. München, Bd. I, Nr. 162. Der Güte des Herrn Dr. Hirth verdanke ich die Ueberlassung der betreffenden Cliché's zu Tafel II.

⁵⁾ Leipzig, Seemann, Blatt 170, Nr. 7.

namentmotive ist in diesen Entwürfen nicht eine Spur zu finden. Ihr stilistischer Charakter ist im Ganzen und Grossen dem Metalle angepasst. Den gleichen Eindruck machten auch Hirsvogel's Thongefässe, wie wir gehört haben. Es finden sich an denselben aber auch Motive, die unzweifelhaft der Glastechnik entnommen sind. So ist z. B. an dem Gefässe in Gestalt eines menschlichen Beines (Taf. XV) der den unteren Theil des Beines mehrmals umwindende und mit zwei Köpfen endigende Schlangenhaken zweifellos der Glastechnik entlehnt. Das Gleiche gilt von den geflochtenen Zöpfen an dem Gefässentwurfe auf Tafel XVIII, sowie an jenem, welchen unsere Taf. X,² abbildet. An dem Fussbecher auf Tafel XIX und noch öfter ist der untere Theil des Gefässes mit einem Schuppenmuster geschmückt, wie die emailirten Gläser Venedigs und manche italienische Fayencen jener Zeit. Wenn wir ferner an dem Fussbecher auf Taf. XX oben am Deckel mit erhabenen Rosetten gemusterte Ansätze sehen, so erinnert das an die Knöpfe, Steine u. s. w., welche man damals, namentlich in Deutschland, an die Gläser anzusetzen liebte. Das Gleiche gilt von den Feigen, Birnen und wulstartigen Ansätzen anderer Entwürfe, das Gleiche von den Delphinen und vielen ähnlichen ornamentalen Beigaben. Erinnert ferner die Helmzierde an dem Entwurfe auf Tafel XVIII und die Blüthe auf dem Deckelknopfe an dem Entwurfe, welchen unsere Tafel XXI abbildet, nicht direkt an die ähnlichen Bildungen der frühesten venetianischen Flügelgläser? Und wen sollte dies Wunder nehmen, da doch Hirsvogel von der Glasmacherei zur Töpferei überging?

Noch ein anderes Moment unterscheidet die Hirsvogel'schen Gefässe von denen, die bisher diesem Künstler zugeschrieben worden sind. Die letzteren wurden nämlich auf der Töpferscheibe hergestellt; ihr Schmuck wurde in eigene Formen gepresst und dann angesetzt. Die Hirsvogel'schen Gefässe dagegen müssen, nach den Entwürfen zu urtheilen, in Formen gedrückt worden sein, die ihnen den grössten Theil des Schmuckes bereits gaben, so dass nur mehr kleinere Zierathen angesetzt zu werden brauchten. Es ist in dieser Beziehung nicht ohne Interesse, dass im vorigen Jahrhundert Georg Andreas Will in der Eingangs angeführten Nachricht Neudörffer's statt: »als wären sie aus Metall gossen,« gelesen hat: »als wenn sie in Modelle gegossen wären.«¹⁾ Dies gilt namentlich von den etwas barocken Gefässen, wie z. B. dem sitzenden Bocke, dem sitzenden Manne und Weibe, dem menschlichen Beine; aber auch andere Gefässe setzen die Anwendung der Form voraus. Ferner ist zu bemerken, dass an den in Rede stehenden Entwürfen das Stab- und Rankenwerk, welches ein wesentliches Dekorationsmotiv der sog. Hirsvogel-Krüge bildet, gänzlich fehlt; dagegen findet sich fast an allen eine geschickt geschwungene Draperie, wodurch seine Gefässe sich hauptsächlich als Luxusgegenstände darstellen. Diese Draperie war wohl das beliebteste Dekorationsmotiv Hirsvogel's. Aber nicht blos von den sog. Hirsvogel-Krügen unterscheiden sich unsere Entwürfe wesentlich, sie haben überhaupt einen ganz eigenartigen, originellen Charakter. Die leise Hinneigung zum Naturalismus ist überall schönstens gemildert. Dagegen stösst man nicht selten auf einen gewissen inneren Zwiespalt bei den einzelnen Ornamenten und Motiven, es finden sich solche der Frührenaissance und der späten Hochrenaissance nebeneinander. Dies erklärt sich bei unserem Künstler sehr einfach. Solange er in Nürnberg war, kannte er nur die Formen der Frührenaissance, wie sie fünfzig Jahre früher in Italien blühten; denn solange ungefähr brauchten sie, bis sie sich nördlich der Alpen einbürgerten. Als Hirsvogel aber gegen 1535 nach Venedig kam, lernte er mit einem Male die Hochrenaissance dort in ihrer üppigsten Entwicklung kennen. Daher erklärt es sich, warum sich bei ihm bereits Motive finden, die erst fünfzig Jahre später in Deutschland Mode wurden. Dazu kommt noch, dass er seine Ornamente nicht selten nahm, wo er sie fand,

¹⁾ Gg. Andr. Will, a. a. O. S. 189.

manchmal geradezu die venetianischen Vorbilder kopirte. So ist z. B. die Kanne, welche unsere Tafel XVI abbildet, ziemlich getreu nach einer Vase kopirt, welche sich in einer Wandfüllung im Hofe des Dogenpalastes befindet.¹⁾ Daher stammen auch die beliebten Motive von Früchten, Feigen, Birnen u. s. w.; daher die gerippten Vasen, daher die Draperie an seinen Vasen und viele andere Dekorationsmotive. Dabei verfügte er übrigens auch selbst über eine überquellende Phantasie, die er jedoch zu rechter Zeit einzuschränken wusste. Seine Werke zeugen daher von einer ureigenen Originalität trotz aller fremden Zuthaten, und wo solche erhalten wären, müssten sie auf den ersten Blick erkannt werden.

Der Schmuck an diesen Entwürfen ist also antiquitetisch im Sinne des 16. Jahrhunderts. Die wirklichen Töpferarbeiten Hirsvogel's muss man sich von gleicher Art vorstellen; sie waren in ihrer Gesammtform wie in ihrer Ornamentation antiquitetisch, sie waren, wie die Abbildungen der Entwürfe zeigen, mit Reliefschmuck versehen und die Details müssen eine an gegossene Metallformen erinnernde Schärfe gehabt haben, lauter Momente, die ich schon oben aus den Worten Neudörffer's abgeleitet habe. Sie müssen sich daher in wesentlichen Punkten von Allem unterschieden haben, was man bisher dem Hirsvogel zugeschrieben hat.

Ein Hauptmoment, warum die Töpferwerke, welche unter dem Namen Hirsvogel gehen, nicht von ihm sein können, liegt darin, dass sie, wie gesagt, zum weitaus grössten Theile in künstlerischer Beziehung, namentlich in Bezug auf ihren figürlichen Schmuck, von zu untergeordneter Bedeutung sind, als dass sie unseres genialen Künstlers würdig erschienen. Das einzige Werk, welches demselben mit einigem Rechte, in Bezug auf die künstlerische Vollendung nämlich, zugeschrieben werden könnte, besitzt das Kunstgewerbemuseum in Berlin. Es ist das eine hochinteressante Thonschüssel mit Reliefs; den Rand schmücken Ovale, in denen sich sitzende Gestalten befinden. Die Zwischenräume zieren in der Mitte Masken, rechts und links davon Guirlanden. Den hohen Nabel in der Mitte der Schüssel bildet eine Art Rosette; um diese herum befinden sich zwischen Rankenwerk vier stehende Gestalten mit verschiedenen Attributen (Tafel XXV). Es ist eine schöne, einzig dastehende Arbeit, die, wenn Original, nur aus der Hand eines wirklichen Künstlers hervorgegangen sein kann, und sie wäre in dieser Beziehung unseres Künstlers würdig. Sie trägt auch alle oben erörterten charakteristischen Eigenschaften der Werke Hirsvogel's an sich. Ein gleicher Geist, wie in dessen Gefässentwürfen, und ähnliche Ornamentmotive kommen hier zum Ausdruck und sie ist zugleich über einem Model geformt. Sollen wir sie daher dem Hirsvogel in der That zuschreiben und sie etwa unter die »Bilder« rechnen, welche dieser Künstler nach Neudörffer gefertigt hat? Ohne Zweifel waren jene »Bilder« Hirsvogel's ähnlicher Art, mindestens von der gleichen künstlerischen Vollendung. Gleichwohl werden wir doch Bedenken tragen, sie mit dem Namen dieses Künstlers zu taufen; denn bei aller Aehnlichkeit zwischen seinen Entwürfen und der, leider in der verkleinerten Abbildung nicht entfernt in ihrem ganzen Werthe zur Wirkung kommenden Schüssel, besteht doch auch ein bedeutender Unterschied. Den Dekorationen der Thonschüssel fehlt die ursprüngliche Kraft des Hirsvogel'schen Stiles, über ihren Charakter legt sich ein weicherer Hauch; sie erinnern in dieser Beziehung auffallend an die Silberarbeiten Briot's. Wir wissen von keinem damaligen Töpfer Deutschlands, der, ausser Hirsvogel, fähig gewesen wäre, eine derartige Arbeit herzustellen. Wenn sie nun von diesem Künstler aus stilistischen Gründen nicht sein kann, dann fragt es sich überhaupt, ob die Schüssel eine originale Arbeit ist, ob sie nicht vielmehr als die Reproduktion eines Zinnabgusses einer Briot'schen Silberarbeit angesehen werden muss. Es ist

¹⁾ Dr. Carl v. Stegmann, Die Ornamente der Renaissance in Italien. Weimar 1861, Bernh. Friedr. Voigt, Tafel XXIV.

bekannt, dass die deutschen Töpfer, namentlich des 17. Jahrhunderts, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Brochen, Ketten u. s. w. direkt abgossen und zu Ornamenten an ihren Gefässen benützten.¹⁾ Auch ganze Gefässe wurden manchmal abgeformt. Hat doch schon der grosse Franzose Bernard Palissy in dieser Beziehung ein Beispiel gegeben.²⁾ Und so mag die in Rede stehende Schüssel auch nur über eine Briot'sche Arbeit geformt sein, deren Original vielleicht noch irgendwo vorhanden ist. Verhält sich das wirklich so, dann lässt sich das Alter der Schüssel nicht genau bestimmen. Am ehesten stammt sie in diesem Falle aus der Zeit, als Enderlein die Briot'schen Silbergefässe durch seine Zinnabgüsse vervielfältigte und sich dadurch seinen unverdienten Ruhm erwarb. Sie ist leider ungebrannt und nicht glasirt. Von den Gefässen Hirsvogel's ist also bis jetzt kein erhaltenes Beispiel nachzuweisen. Es fällt dies um so mehr auf, als gerade der Thon das solideste und unvergänglichste Material ist, das wie kein anderes die Zeiten überdauert. Von ihnen hätten sich um so eher welche erhalten müssen, als sie nach Allem reine Luxusgegenstände gewesen wären, die man wegen ihrer Eigenartigkeit sofort unter Hunderttausenden herauskennen würde.

Wenn nun keine Spur derselben auf uns gekommen ist, so drängt sich von selbst die Vermuthung auf, Hirsvogel habe überhaupt keine selbstständigen Gefässe gemacht; die Krüge, von denen Neudörffer spricht, figurirten nur in den Ornamenten der Oefen unseres Künstlers. In der That spielen die Vasen in den Ornamentkompositionen Hirsvogel's eine grosse Rolle; wo irgend thunlich, fügt er sie ein. Dass Neudörffer wirklich keine anderen Gefässe als ornamentale meinen kann, geht übrigens aus der Stellung seiner Worte hervor; denn es wäre sonst das Wort »Krug« zwischen das Ganze (die Oefen) und seine Theile (die Bilder) als etwas Fremdes eingeschlossen, was unserem sorgsamem Gewährsmann keineswegs unabsichtlich begegnet wäre. Was speziell die »Bilder« anbelangt, so kann kein Zweifel bestehen, dass darunter die mit bildlichen Darstellungen geschmückten Einsätze der grossen Ofenkacheln gemeint sind. Diese Kacheln sind nämlich aus einem Rahmenwerke und einem in dasselbe gestellten Einsatz, dem sog. Bilde, zusammengesetzt. Dieses meint Neudörffer ohne Zweifel, wenn er von Thonbildern Hirsvogel's spricht, und augenscheinlich hat es mit den Krügen dieselbe Bewandniss. Daher wird man wohl immer vergebens unter den erhaltenen Gefässen solche von Hirsvogel suchen. Es ist überhaupt sonderbar, dass man sich bisher lediglich an das zweite Wort gehalten und nur unter den Gefässen Hirsvogel'sche Werke gesucht hat, da doch Neudörffer dessen Oefen an die Spitze gestellt hat. Auch ist es merkwürdig, dass man das Wort Krug im modernsten Sinne nahm und nicht berücksichtigte, dass Neudörffer nicht von Krügen schlechtweg, sondern von »welschen Krügen auf antiquitetische Art« spricht und folglich die Ziergefässe der Renaissance überhaupt im Auge hatte. Wäre damals schon das Wort »Vasen« gang und gebe gewesen, unser Schreibmeister hätte es sicher statt Krüge gebraucht. Da dies aber nicht der Fall war, benannte er Hirsvogel's Gefässe mit jener deutschen Bezeichnung, die etwas Bauchiges, Gerundetes bedeutet, und war seinen Landsleuten hiedurch sicher verständlich. Erst in unserem Jahrhundert hat August Demmin, wenn ich nicht irre, die sog Hirsvogel-Krüge im modernsten Sinne des Wortes erfunden. Im vorigen Jahrhundert wusste man hievon nichts. Die in Rede stehende Stelle Neudörffer's soll also eigentlich heissen: »er machte welsche Oefen mit Krügen und Bildern auf antiquitetische Art.« Hirsvogel hat demnach zweierlei welsche Oefen gemacht, solche mit Krügen, d. h. überhaupt mit Gefässen auf antiquitetische Art und solche mit Bildern auf antiquitetische Art.

¹⁾ Dr. Krell, Die Gefässe der Keramik. Stuttgart, Gustav Weise 1885, S. 1) ff.

²⁾ Monographie de l'oeuvre de Bernard Palissy par Sauzay et Henri Delange. Paris MDCCCLXII, p. 36.

Dass sich derartige Oefen erhalten haben, dafür bürgt schon die Dauerhaftigkeit des Thones. Es ist mir in der That gelungen, denselben auf die Spur zu kommen. Ein Prachtstück ersten Ranges befindet sich auf der Burg in Nürnberg, und es ist fast wunderbar, dass dieser herrliche Ofen nicht schon längst als ein Werk unseres Künstlers erkannt worden ist. Nur dadurch, dass man die Töpferarbeiten Hirsvogel's bisher immer in einer falschen Richtung und fast lediglich unter den Gefässen gesucht, dass man sich dieselben nur als mit Zinnemail bedeckt oder doch buntfarbig glasirt gedacht hat, ist dies erklärlich. Nachdem ich dieses Hinderniss, welches bisher der Forschung entgegenstand, durch die vorhergehenden Erörterungen für mich wenigstens beseitigt und die Gefässentwürfe, Ornamentzeichnungen und sonstigen Radirungen unseres Künstlers eingehends studirt hatte, schickte ich mich neuerdings an, die Oefen auf der Burg in Nürnberg zu besichtigen. Vorbeischreitend an dem üppigen, buntglasirten, bisher dem Hirsvogel zugeschriebenen Ofen des Bildersaales mit Darstellungen der vier Erdtheile Europa, Asien, Afrika und Amerika, gelangte ich in das Arbeitszimmer des Königs vor einen herrlichen grünglasirten Ofen. Sofort erkannte ich meinen Künstler wieder: ich stand vor einem Pracht-ofen Augustin Hirsvogel's. Alle Merkmale, welche Neudörffer's Sätze und unseres Künstlers Gefässentwürfe an die Hand geben, finden sich hier in schönster Harmonie beisammen. Meisterlich ist vor Allem die scharfe Ausprägung der Formen (Tafel XXVI—XXIX). Ohne besondere Uebertreibung kann man sie wie aus Metall gegossen finden. Wir wissen jetzt auch, wie Hirsvogel zu dieser Schärfe der Formen gekommen ist. Derselbe hat nämlich, wie wir gehört haben, in Venedig die Marmorreliefs an den öffentlichen Gebäuden eingehendst studirt und sich an deren exakten Formen für seine Thonarbeiten inspirirt. Dadurch kam er zu jener lobenswerthen Schärfe der Formen, die von den stumpfen Arbeiten der anderen Töpfer jener Zeit so sehr abstachen, dass seine Zeitgenossen dadurch an die Gusstechnik des Metalles erinnert wurden. Der in Rede stehende Ofen ist ein Muster in dieser Hinsicht. Das Gleiche gilt von der Glätte und herrlich gleichmässigen Farbe der Glasur, an der das feine Netz der Haarrisse selbst jetzt noch, nach mehr als dreihundertjährigem Gebrauche kaum sichtbar ist. Der Thon hat, wie ich mich an einer defekten Stelle überzeugen konnte, eine gelbe Farbe. Ein kleines Stück, welches Dr. Kayser, Vorstand des chemischen Laboratoriums am Bayrischen Gewerbemuseum, chemisch zu untersuchen die Güte hatte, ergab folgendes Resultat:

Kieselsäure (SiO^2) . . .	46 $\frac{0}{0}$
Thonerde (Al^2O^3) . . .	16 $\frac{0}{0}$
Kalk (CaO)	20 $\frac{0}{0}$
Eisenoxyd (Fe^2O^3) . .	0,3 $\frac{0}{0}$

Eine quantitative Bestimmung sonstiger Bestandtheile war wegen der geringen Quantität des zur Verfügung stehenden Materials unthunlich. Im Uebrigen aber entspricht der Thon in seiner Zusammensetzung ziemlich genau jener der italienischen Fayence. Der grosse Kalkzusatz wurde behufs innigerer Verbindung der Glasur mit dem Thone gemacht.

Was aber diesen Ofen vor allen anderen jener Zeit auszeichnet, das ist die welsche und antiquitetische Art seiner künstlerischen Erscheinung und Dekoration, und hierin bestand nach Neudörffer das eigentlich Neue, das Hirsvogel in die Nürnberger Töpferei einführte, und das, wie wir sehen werden, so viele Nachfolger fand.

Bis zu den Zeiten Hirsvogel's hatten die Oefen, deren Fabrikation in Nürnberg viel schwunghafter betrieben worden zu sein scheint, als jene der Gefässe, keine architektonische Gliederung, wenn man von einigen gothischen Oefen, z. B. auf der Hohen-Salzburg, absieht. Zwar unterschied man schon Unterbau und Oberbau; der letztere aber machte sich in der Regel nur auf der Seite bemerkbar, wo der Unterbau mit der Wand in Verbindung stand, während

er selbst davon getrennt blieb. Im Uebrigen verliefen die Seiten ohne Unterbrechung in einander. Das Ganze war ein Conglomerat von sich gleichen Kacheln; höchstens waren an den Ecken wellige Stäbe mit Blättern angebracht. Nur der Abschluss nach oben war häufig architektonisch gedacht als Fries mit darüber vorragendem Gesims. Selbst an jenen Oefen, an denen der Oberbau einen kleineren Umfang hat als der Unterbau, fehlt jede architektonische Vermittlung. Es war mit ein Hauptverdienst Augustin Hirsvogel's, den deutschen Ofen zu einem architektonischen Gebilde gemacht zu haben. Dies hauptsächlich nannte Neudörffer welsch, nicht als ob die Oefen Venedigs von solcher Art gewesen wären, sondern weil diese Umgestaltung des Ofens im Geiste Italiens war. Eines der ersten und zugleich schönsten Beispiele dieser Art ist der in Rede stehende Ofen auf der Burg in Nürnberg. Unterbau wie Oberbau sind durch herrliche Pilaster mit Kapitälern gegliedert; Fries und Gesims bilden den Abschluss.

Ein zweites Verdienst Hirsvogel's bildet die Einführung des welschen und antiquitetischen Schmuckes. Auch in dieser Beziehung ist der Ofen auf der Burg in Nürnberg ein Meisterstück. Diese Arabesken, Grottesken und sonstigen Ornamente sind von einem Schwunge und einer Schönheit, dass sie die Hand eines an der Quelle gewesenen Künstlers sofort erkennen lassen. Die blühendste Renaissance breitet sich über das Ganze aus mit jener Feinheit und Eleganz, die eben dem Hirsvogel eigen sind, und namentlich wirkt der Umstand wohlthuend, dass das Relief nicht zu hoch ist, sondern zwischen Flach- und Hochrelief die Mitte hält.

Dieses einzig dastehende Werk nun gehört unter die erste Gattung der von Hirsvogel gemachten Oefen; es ist ein »welscher Ofen mit Krügen oder Gefässen auf antiquitetische Art.« Er besteht aus einem viereckigen Unterbau und eben solchem Oberbau. Die Hauptkachel kehrt neunmal wieder (Tafel XXVII). Sie zeigt als Einsatzbild ein antiquitetisches Gefäss, eine reizende Vase, deren unterer Theil gerippt ist. Links und rechts an der Schulter befindet sich statt des Henkels je ein Satyrkopf. Von dem Munde eines jeden dieser letzteren geht eine Draperie nach der Mitte der Vase, wo sie sich hinter einer Feige vereinigen. Diese Draperie verwandte Hirsvogel mit Vorliebe; sie findet sich auch an fast allen seinen Gefässentwürfen. Das Gleiche gilt von den in Akanthusblätter endigenden Satyrköpfen und dem Halten der Draperie mit dem Munde, lauter echt Hirsvogel'sche Motive. Der Mündung der Vase entwächst ein schönes Bouquet aus Blättern und Feigen. Auch diese letzteren waren ein Lieblingsmotiv Hirsvogel's, das er in Venedig kennen gelernt und von dem er mehrfach auch in seinen Gefässentwürfen Gebrauch gemacht hat. Die Einrahmung dieser Vase bilden Arabeskenstreifen.

An der Stirnseite des Unterbaues befindet sich eine solche Kachel, links und rechts davon der gleiche, mit herrlichem Grotteskenwerk geschmückte Pilaster (Taf. XXVIII, 1). Die beiden Seiten zeigen je zwei grosse Kacheln, zwischen denen der vorige Pilaster wiederholt ist; derselbe nimmt auch die beiden Ecken gegen die Stirnseite hin ein. Mit der vierten Seite steht der Unterbau an der Wand an. Den Fries bildet ein reizvoll geschwungenes Rankenwerk, das sich auf jeder Seite von einer doppeltgehenkelten Vase nach rechts und links fortbewegt. Die Blätter schliessen Trauben ein. Den Abschluss bildet ein einfaches, überragendes Gesims mit Akanthusschmuck. Der Oberbau hat vier gleiche Seiten. Jede derselben zeigt in der Mitte die Hauptkachel, rechts und links davon einen etwas schmälern Pilaster als unten mit vorzüglichem Trophäenschmuck. Der darüber hinlaufende Fries (Taf. XXIX) ist von derselben Schönheit wie der untere. Das Ganze ist ein Prachtstück ersten Ranges. Dass es das Werk Hirsvogel's ist, geht nicht bloß evident aus seiner künstlerischen Eigenartigkeit, aus seinem welschen Schmucke, aus seinen antiquitetischen Vasen und aus dem Vergleiche mit den Ornamentzeichnungen und Gefässentwürfen des Künstlers hervor, sondern wird zudem noch bewiesen durch einige Glasgemälde von seiner Hand. Um dies zeigen zu können, ist eine kleine Abschweifung nöthig.

VII.

Die Glasgemälde Augustin Hirsvogel's.

Bisher waren Glasgemälde von Augustin Hirsvogel nicht bekannt. Die Kunstfreunde mussten sich begnügen mit der Nachricht Neudörffer's, dass unser Künstler seinen Vater und Bruder in der Kunst des Glasmalens übertroffen und besondere Vortheile im Tuschiren und Brennen der Glasgemälde besessen habe. In der Hoffnung, vielleicht ein echtes Glasgemälde unseres Künstlers zu entdecken, begab ich mich von dem Ofen auf der Burg weg nach der Imhofkapelle auf dem Rochusfriedhofe. In dieser Kapelle befindet sich nämlich eine Reihe ausgezeichnete Glasmalereien, auf welche mich Herr Architekt Ernst Häberle aufmerksam gemacht hatte, die aber bisher keinerlei Beachtung gewürdigt worden waren. Sie stammen insgesamt aus dem Jahre 1520 und sollen einer alten Tradition gemäss, die sich in der Familie Imhof von Generation zu Generation erhalten hat, von Veit Hirsvogel dem Aelteren ausgeführt worden sein. Die blühende Renaissance, die im architektonischen Rahmenwerk herrscht, lässt diese Tradition nicht ganz zurecht bestehen. Damals lebte in Nürnberg nur ein Glasmaler, der solches zu schaffen im Stande war, nämlich der zweite Sohn des Genannten, Augustin Hirsvogel. Von diesem sind auch die Figuren und landschaftlichen Gründe, kurz der ganze Cyclus der Glasmalereien, wie eine oberflächliche Vergleichen mit den Radrirungen unseres Künstlers augenscheinlich zeigt. Die Haltung der Gestalten, namentlich der Frauen ist eine würdevolle, gemein edle, ihr Ausdruck ein vornehmer, wenn auch nicht allzu tiefer; der Faltenwurf ist merkwürdig einfach, fast grossartig. Die Farben dieser Gemälde sind die gleichen wie in den Gemälden Veit Hirsvogel's des Aelteren im Chore der Sebalduskirche, nur das wundervolle Weinroth, welches in jenen häufig im Bogenwerk angewandt ist, habe ich bei diesen nicht getroffen. Einzelne Ornamente ferner, die noch ganz gothisch sind, zeigen die Verwandtschaft der beiderseitigen Gemälde. Daneben aber macht sich bei denen der Rochuskapelle bereits der neue Geist, namentlich im architektonischen Beiwerk, aber auch in den herrlichen Gestalten mit durchschlagendem Erfolge geltend; nur in zwei, dem Altmeister Dürer nachgebildeten Engeln über dem gekreuzigten Christus sieht man noch die vielen eckig gebrochenen Falten, sonst aber ist davon nirgends mehr eine Spur zu entdecken und selbst die häufig vorkommenden Engel sind überall im Geiste der Renaissance gehalten (Tafel XXX—XXXIV).

Was die Kapelle selbst betrifft, so ist sie ein wahres Schatzkästlein von hochinteressanten Kunstdenkmälern und gibt sie noch heutzutage ein schönes Zeugnis von dem Kunstsinne ihres Stifters. Die Imhof liebten es überhaupt, ihre Namen durch Stiftung hervorragender Werke zu verewigen. Ueberall bekannt ist das schöne Sakramentshäuschen, welches Hans Imhof in die

Lorenzkirche gestiftet hat. Conrad Imhof, sein Sohn, welcher am 17. Januar 1463 geboren wurde, ist mit seiner Gemahlin Ursula der Begründer der in Rede stehenden Rochuskapelle, die eine Grabkapelle für das Geschlecht der Imhof werden sollte. Veranlassung hiezu gab der Umstand, dass im Jahre 1518 vor dem Spittlerthor ein neuer Gottesacker angelegt wurde, weil man die Begräbnisse innerhalb der Stadt, namentlich im Falle eines eintretenden Sterbens, abzuschaffen im Begriffe stand. Allein ein vorzeitiger Tod — Conrad Imhof starb schon am 25. April 1519 — hinderte den Stifter an der Ausführung seines Vorhabens. Sein Gelübde galt jedoch auch seinen Brüdern heilig und in deren Namen liess Hans Imhof nicht blos die Kapelle, sondern auch das Priester- und Messnerhaus aufführen, in welchem jetzt der Aufseher wohnt. Zu diesem Behufe schloss er am St. Hieronymustag den 30. September 1519 mit dem Steinmetzen Hanns Peham in der Peunt einen Vertrag und verdang ihm, Kirche und Haus auf dem Kirchhof »mit Steinen tüchtig zu erbauen.« Beide wurden sofort in Angriff genommen und so ausgeführt, wie sie noch heutzutage vor Augen stehen. Schon am 13. Juli 1521 konnte die Kapelle von dem damaligen Weihbischof von Bamberg zu Ehren des heil. Rochus eingeweiht werden.

Diese mit freundlicher Erlaubniss des Herrn Majors a. D. Freiherrn von Imhof aus dessen Familienurkunden entnommenen Angaben, die übrigens auch schon der Pfarrer von Offenhausen, Andreas Würffel¹⁾, gekannt hat, scheinen auf den ersten Blick der Nachricht Neudörffer's zu widersprechen, dass die Rochuskapelle das Meisterstück des Sohnes des vorhin genannten Beheim, des Paulus Beheim sei.²⁾ Der scheinbare Widerspruch löst sich indess sehr einfach. Wie öfter, so begegnet uns nämlich auch hier die Thatsache, dass der Vertrag mit dem Vater abgeschlossen wurde, dass dieser auch das Geld in Empfang nahm und darüber quittirte, kurz die Familie überhaupt nach aussen vertrat, wenn auch der Sohn längst die übertragenen Arbeiten selbständig ausführte. Den genau gleichen Fall werden wir gleich bei den Glasgemälden sehen. Die Veraccordirung des Baues geschah also mit Hans Beheim in der Peunt, ausgeführt aber wurde derselbe von seinem Sohne Paulus, der damit zugleich sein Meisterstück gemacht hat.

Die Kapelle an sich ist von einfacher, fast schmuckloser Art. Weit interessanter sind die Kunstdenkmäler, die sie einschliesst, und unter diesen vor Allem die Glasgemälde. Sie sind, weil keiner der Söhne noch einen selbständigen Haushalt führte, in der Werkstätte des älteren Veit Hirsvogel ausgeführt worden. Dies wird durch das Monogramm, das sich an einer Säulenbasis auf der Darstellung der hl. drei Könige befindet, über allen Zweifel erhoben; denn dieses Monogramm hat folgende Gestalt, besteht also aus den beiden Anfangsbuchstaben des Namens Veit Hirsvogel.



An diesen ist auch der verdiente Lohn ausbezahlt worden. Um die Sache zur Evidenz zu erheben, habe ich mich nämlich an Baron Imhof mit der Bitte gewandt, mir die Durchsicht seines Archives zu gestatten oder selbst gefälligst nachsehen zu wollen, ob sich nicht irgend eine die Glasgemälde betreffende Notiz darin finde. Herrn Baron Imhof gelang es nun in der That, in einem Rechnungshefte über Auszahlungen beim Bau der St. Rochuskapelle nachstehende Eintragungen zu entdecken:

¹⁾ Lebensbeschreibungen aller Herren Geistlichen, welche in der Reichsstadt Nürnberg seit der Reformation Lutheri gedienet benebst einer Beschreibung aller Kirchen und Kapellen daselbst. Nürnberg, Christoph Melchior Rath. Unter: Kapelle zu St. Rochus.

²⁾ Neudörffer, Ausgabe von Dr. Lochner, S. 8.

Seite 7: 1521 a di 27 feber Meyster Veyten glasser Im Ludwig Im hof auf rechnung geben hott 30 gld an Münz.

a di 20 aprill mit Meyster Veyten abgerechnet. Erstlich 7 fenster die haben 3326 schweuben (Scheiben). Item und In den fenstern auf der porkirchen und Inder Capellen do Sandt Linhart pild Innen stet, haben 788 schweuben.

Item und Im Sagrer (Sakristei) 127 Schweuben.

Summa 4311 schweuben zu 2 s, fazit 34 gld 1 h. 22 s.

Item und für den Hoferschilt In dem Sagrer 1 h.

Item für 7 zwifache fenster ye Eines umb 7 gld, fazit 49 gld.

Item für 4 driefache fenster ye Eines um $11\frac{1}{2}$ gld, fazit 46 gld. Summa 129 gld. 2 h. 29 s.

Davon hot Er gezalt wie oben stet 30 gld, restat Im. a di dito zalt 99 gld. 2 h. 22 s, eins zu trinkgeld 2 h.

Summa dem glasser 129 gld 4 h. 22 s.

In einem zweiten Abrechnungsheft von Hans Imhof steht Seite 2:

a di 20 dito (April) dem glasser In resto zallt laut seins Zetel 99 gld. 2 h. 22 s vnd zu trinkgeld 2 h.

Summa gld. 99 h. 4. s. 22.

Wir haben also hier dasselbe Verhältniss wie bei den Baumeistern. Sämmtliche Glasgemälde sind von Augustin Hirsvogel entworfen und von ihm, bis vielleicht auf unbedeutende Kleinigkeiten, auch ausgeführt. Das zeigt schon die merkwürdige Art der Technik. Selten wird man auf einen Künstler treffen, der in seiner Zeichnung einen so sicheren und bestimmten Strich hat. Augustin Hirsvogel war eben, wie Neudörffer mit Recht sagt, im Reissen, d. h. im Entwerfen und Zeichnen, gewaltig. Die Modellirung ist durch gerade, bald parallele bald sich kreuzende Linien erreicht, die mit der Feder gezogen sind. Die gleiche Art zeigen seine Radirungen. Neudörffer scheint dies zu meinen, wenn er von unserem Künstler sagt, dass er im Tuschiren einen besonderen Vorthail erfunden habe. Eine weitere merkwürdige Eigenthümlichkeit Augustin Hirsvogel's besteht darin, dass er, nachdem er die Farbe mit dem Pinsel aufgetragen hatte, diese mit dem Stifte punktwise wieder wegnahm und dann nochmals mit dem Pinsel leicht darüber ging. Dadurch erzielte er die brillantesten Effekte in den Lichtpartien der Gewänder, der Haare u. s. w., und Neudörffer hat Recht, wenn er sagt, dass im Emailliren, was wohl nur die Farbengebung in der Glasmalerei bedeuten soll, seiner Zeit keiner über ihm stand.¹⁾ Die Hände der Figuren zeigen nicht selten eine wunderbare Feinheit; die Köpfe haben alle etwas Rundliches; das Kinn ist durchgehends stark ausgeprägt. Das Gleiche gilt von den Figuren Hirsvogel's in den Radirungen. Ferner sind die landschaftlichen Gründe der Glasgemälde, die eigenthümlichen Eichen und sonstigen Bäume genau so wie in den landschaftlichen Radirungen unseres Künstlers. Eine leicht erkennbare Eigenthümlichkeit desselben ist, dass er auf den Glasgemälden auch die Stämme der Bäume grün gemalt hat. Kurz die betreffenden Malereien rühren von Augustin Hirsvogel her und gehören zu dem Vollendetsten, was aus jener Zeit in Glasmalerei existirt.

Im Ganzen sind es elf Fenster, deren Mittelpartien diese Malereien einnehmen, während die Felder darüber und darunter schon ursprünglich mit Butzenscheiben verglast wurden, von

¹⁾ Dieselbe Technik zeigt das Glastäfelchen in der Albertina mit dem Monogramme Albrecht Dürer's und der Jahreszahl 1504. Gewöhnlich schreibt man die Ausführung Dürer selbst zu, der aber zum Einbrennen der Farbe sicher den Ofen der Hirsvogel hätte benützen müssen. Vielleicht malte das Täfelchen Augustin Hirsvogel nach einer Dürer'schen Zeichnung aus dem Jahre 1504.

denen aber die meisten im Laufe der Zeiten zu Grunde gegangen sind. Von diesen elf Gemälden sind 4 in dreitheiligen Fenstern und 7 in zweitheiligen.

In dem mittleren Chorfenster unmittelbar über dem Hochaltar ist die Krönung Marien's, über welcher der hl. Geist in Gestalt einer Taube schwebt, durch Gott Vater und Gott Sohn dargestellt. Auf den beiden Kapitälern der architektonischen Umrahmung sitzt je ein Engel; ein solcher befindet sich auch hinter Gottvater und hinter Christus. Im Fenster zur Linken sieht man eine Heilige mit einem Palmzweig in der Hand (Dorothea) und den hl. Laurentius ebenfalls mit einem Palmzweig und dem Roste. Die Pilaster der Umrahmung zeigen eine sehr hübsche von einer Vase ausgehende Füllung (Taf. XXXIV, 2). Im Fenster gegenüber ist der hl. Petrus dargestellt mit dem Schlüssel und der hl. Sebaldus, das Modell einer Kirche in der einen, ein Schwert in der anderen Hand haltend. Das folgende Fenster zeigt die hl. Katharina mit Schwert und Rad und eine Heilige (Brigitta), die einen Kelch hält, über welchem eine Hostie schwebt. Die Hostie zeigt als Darstellung die Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes. Auf der Guirlande, die von dem die Darstellung abschliessenden Bogen herabhängt und mit dem, unserem Künstler eigenen flatternden Bandwerk geschmückt wird, sitzen zwei Engel, von denen der eine die Posaune bläst, während der andere die Trommel rührt.

Im nächsten Fenster sieht man in der Mitte die herrliche Gestalt eines heil. Papstes mit dreifacher Krone. Links und rechts davon waren ursprünglich der hl. Severus und der hl. Ulrich dargestellt. Wie diese ist auch die architektonische Einrahmung verschwunden bis auf den Bogen. Von diesem hängt eine Guirlande herab, wiederum mit dem flatternden Bandmotiv geschmückt. Den Hintergrund bilden Hirsvogel'sche Felsen und Bäume.

Das Fenster gegenüber ist wieder ein dreitheiliges. In demselben übergeben die hl. drei Könige an der Krippe zu Bethlehem ihre Geschenke dem neugeborenen Kinde, das auf der Mutter Schoß sitzt. Der mittlere der drei Könige scheint ein Selbstporträt Augustin Hirsvogel's zu sein. Dieses Gemälde enthält in der linken Ecke auf der Säulenbasis das Monogramm.

Begibt man sich von da auf die Emporkirche, dann sieht man im Mittelfenster den hl. Evangelisten Johannes mit abwärts gefalteten Händen und darüber einen Engel in Dürer'scher Art. Die andere Hälfte des Fensters nimmt Maria ein. Ueber ihr befindet sich derselbe Engel wie vorhin mit dem Leidenskelche. In der Mitte war früher die Kreuzigung dargestellt. Hinter den beiden Figuren sieht man die bekannten Hirsvogel'schen Bäume. Die Jahreszahl ist von der ursprünglichen Stelle weggenommen und an einem anderen Orte eingesetzt worden, wobei das betreffende Glasstück um ein X verkürzt werden musste, so dass man jetzt MDX statt MDXX liest.

Im Fenster links davon sieht man einen Bischof (Hilarius?) und den hl. Franziskus mit den Wundmalen (Taf. XXX). Im Hintergrunde die bekannten Bäume und Felsen, auf welchen hinter dem Bischof eine Kirche steht. Dieses Fenster enthält die Jahreszahl 1520. — Das nächste Fenster gegen das Schiff der Kirche zu zeigt Johannes den Täufer mit einer Kreuzfahne und einem Lamme auf dem Buche und den hl. Hieronymus ebenfalls mit einem Buche und dem Löwen zu seinen Füßen. Die Bogenzwickel füllen Delphine aus.

Auf der anderen Seite vom Hauptfenster der Empore sieht man die hl. Helena mit dem aufgefundenen Kreuze und die hl. Anna mit der hl. Maria und dem kleinen Johannes auf den Armen. Die beiden Engel auf den Kapitälern der Umrahmung halten je eine lange zweizackige Gabel (Taf. XXXI). Die Hintergründe bilden wieder Felsen und Bäume. Auf den Felsen hinter der hl. Anna steht ein Schloss.

Im nächsten und letzten Fenster endlich ist die hl. Apollonia dargestellt, wie die Inschrift im Heiligenscheine angibt: »S. Abolonia. Bit. Got. Für. Uns.« Sie hält als Helferin

gegen den Zahnschmerz einen ausgezogenen Zahn in der Zange. Die andere Hälfte des Fensters nimmt die hl. Ursula ein: »S. Ursula. Bit. Got. Für. Uns.« Auch diese Inschrift ist in den Nimbus eingeschrieben. Die Heilige hält einen Pfeil und das Fenster zeigt die Jahreszahl 1520. Fast an allen Fenstern sind die zwei unteren Ecken weggenommen, so dass die Säulenbasen grösstentheils verschwunden sind. Dafür wurden zwei sich immer gleichbleibende Wappen des Stifters und seiner beiden Frauen, der Nützlin und der Hallerin, eingesetzt. Nur an einigen sind diese Wappen etwas weiter einwärts gerückt, so dass die Säulenbasen erhalten blieben. Diesem Umstand ist die Erhaltung des Monogramms auf dem Fenster mit der Darstellung der hl. drei Könige zu danken. Weil aber dieses Monogramm das der Werkstätte seines Vaters war, gab Augustin Hirsvogel dem mittleren der drei Könige seinen eigenen Kopf, um keinen Zweifel über die wahre Urheberschaft zu lassen. Nebenbei sei erwähnt, dass auch das Pfinzingische Fenster in der Kirche von St. Sebald, welches Neudörffer ebenfalls dem alten Hirsvogel zuschreibt, von Augustin Hirsvogel ist, wie die Architektur, die Hintergründe, das Weinroth u. s. w. klar beweisen.

Was diesen Gemälden ein besonderes Interesse verleiht, das ist die architektonische Einrahmung eines jeden Bildes. Von einem Sockel erhebt sich eine canellirte Säule, deren Kapitäl aus Weinranken besteht. Die Blätter derselben schliessen Trauben ein wie das Blattwerk am Frieze des Ofens auf der Burg. Von dem Kapitäl springt ein Bogen ab, der fast regelmässig von einem gothischen Geranke oder Stabwerk geziert ist. In der Mitte des Bogens hängt eine herrliche Guirlande mit schön geschwungenem Bandschmuck, der sich genau auf einem der Gefässentwürfe unseres Künstlers wieder findet (Taf. XXXIII, 1). Statt der Säulen sind es manchmal Pilaster, die mit sehr hübschen Füllungen geschmückt sind, in denen die Vasen eine grosse Rolle spielen. Es sind dies jene meistens gerippten Hirsvogel'schen Vasen, die sich auch an dem Ofen auf der Burg und in seinen Ornamentzeichnungen finden. Die herrlichen Engel ferner mit Flügeln (Taf. XXXI) können nur von derselben Hand sein, wie die geflügelten Engelsköpfe in dem Grotteskenwerk des Ofens und auf dem Gefässentwurfe, welchen unsere Tafel XXII abbildet. Dies ist trotz der Verschiedenheit des Materials und der Technik unverkennbar. Nun gab es um jene Zeit nur einen Künstler, der zugleich Glasmaler und Töpfer war, unseren Augustin Hirsvogel nämlich. Von ihm müssen also die Glasgemälde sowie der Ofen auf der Burg herühren. Im Uebrigen ist für den, welcher Hirsvogel's Radirungen kennt, ein weiterer Beweis überflüssig.

Somit habe ich also eine Reihe von Glasmalereien und einen Ofen unseres Künstlers entdeckt, die sich gegenseitig und im Vereine mit den Radirungen ihre Authenticität garantiren. Freilich liegen beide ungefähr 20 Jahre auseinander; denn der Ofen kann nach den vorstehenden Ausführungen nicht vor 1538 entstanden sein. Sie verhalten sich daher wie das in voller Frische blühende Jünglingsalter zu dem gereiften Mannesalter. Als Hirsvogel den Ofen machte, hatte er bereits die Reise und den Aufenthalt in Venedig hinter sich und stand in einem Alter von 50 Jahren; als er die Glasmalereien ausführte, zählte er erst 32 Jahre und hatte Italien noch nicht gesehen. Daher sind die Ornamente dieser Gemälde in keuschester Frührenaissance gehalten, während jene bereits der Hochrenaissance angehören. Man vergleiche nur das einfache Blattbouquet des Jünglings mit dem reichen Fruchtbouquet des Mannes (Taf. XXVII und XXXIV, 1), die Pfeilerfüllung der Glasmalereien (Taf. XXXIV, 2) mit der Ornamentzeichnung von 1543! Aber wie man in dem Jüngling den einstigen Mann erkennt, so in den Ornamenten der Glasgemälde jene des Ofens.

Die Entdeckung jener füllt eine Lücke in der Geschichte der Glasmalerei aus. Schon deshalb, namentlich aber wegen ihrer Schönheit verdienen sie durch Veröffentlichung weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu werden. Es haben sich denn auch die beiden Architekten Ernst

und Otto Häberle bereit erklärt, dieselben im Laufe der nächsten Zeit aufzunehmen. Durch die Auffindung des Ofens fällt sodann ein ganzes Labyrinth von Hypothesen und ist eine der wichtigsten Fragen in der Geschichte der deutschen Töpferei des 16. Jahrhunderts gelöst. Augustin Hirsvogel's Töpferarbeiten waren, wie die meisten Werke der übrigen deutschen Töpfer bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, einfach grün glasirt; sie waren weder wirkliche Fayencen noch eine Nachahmung von solchen. Technisch zeigten sie nur in Bezug auf Accuratesse und Schärfe der Formen etwas Neues; künstlerisch aber brachten sie ein damals Aufsehen erregende Neuerung, nämlich den architektonischen Aufbau des Ganzen, ferner das welsche Element, die Renaissance, und namentlich das Arabesken- und Grotteskenwerk sowie die antiquitätischen Vasen als Einsatzbilder für die vergrößerten Kacheln. In dieser Beziehung bestimmte Hirsvogel die Ofenfabrikation auf Jahrhunderte hinaus.

Fragt man, wie es möglich war, dass Hirsvogel bereits im Jahre 1520 den ganzen Formenkreis der Renaissance beherrschen konnte, so ist die Antwort nicht schwer. Ein Jahr zuvor war das schöne Sebaldusgrab in der Werkstatt Peter Vischer's fertig geworden und hat sicher nicht verfehlt, auf die damaligen Künstler einen nachhaltigen Eindruck zu machen. Schon früher (um 1500) hatte sich der berühmte Maler Michel Wohlgemuth dem Einflusse der italienischen Renaissance, wie sie ihm Dr. Hartmann Schedel und Mantegna's Kupferstiche übermittelten, hingegen. Es ist kaum ein Zufall, dass auf dem bekannten satyrischen Blatte Wohlgemuth's, welches die Roma darstellt, unten eine antike Vase von der Art angebracht ist, wie deren Hirsvogel später so häufig in seine Ornamente verflocht. In dem Atelier Wohlgemuth's oder im Verkehre mit diesem mag unser Künstler die ersten Eindrücke des neuen Stiles, den er bis in das Gewerbe hineinrug, empfangen haben. Andere Anregungen mag er durch den damals hochberühmten Jacopo de' Barbari (Jakob Walch), welcher sich in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts und nach 1500 neuerdings in Nürnberg aufgehalten hat, bekommen haben. Denn in den Werken dieses Künstlers zeigt sich dieselbe Architektur, die gleichen Pilaster wie in den Glasgemälden und Oefen Augustin Hirsvogel's. Auch Albrecht Dürer kann nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben sein, und wenn auch Hirsvogel nicht sein direkter Schüler war, so hat er sich doch zweifellos an dessen Werken gebildet und inspirirt. Als ein Geist, der Anlage und Neigung zu der neuen Richtung der Kunst hatte, scheint er überall das hierauf Bezügliche rasch erfasst und an sich gezogen zu haben. Die Renaissance war damals in Nürnberg seit mehr als einem halben Jahrhundert durch die Pflege der klassischen Studien, durch den Aufenthalt der Nürnberger Patriziersöhne in Padua, Bologna u. s. w., durch die vielen Beziehungen, welche der Handel zwischen Nürnberg und Venedig geknüpft hatte, längst vorbereitet. Es bedurfte nur eines empfänglichen Künstlers, um dieselbe mit einem Schlage zur Modesache zu machen. Peter Vischer und seine Söhne brachten sie in der Bildhauerei zu unumschränkter Geltung, und ein Jahr nach Vollendung des Sebaldusgrabes fertigte Augustin Hirsvogel in der Rochuskapelle die herrlichen Glasfenster, in denen die Gothik vollends abgestreift erscheint; ja das Gleiche zeigt schon das um 1517 vollendete Pfünzing'sche Fenster in der Sebalduskirche. Weder Wohlgemuth noch Dürer konnten sich von dem Boden, auf dem sie standen, so ganz losreißen. Mögen ihre Gedanken immerhin die Neuzeit angebahnt haben; die Formen, in welche dieselben gekleidet wurden, zeigen nur zu häufig noch den Nachklang der Gothik. Augustin Hirsvogel war der erste, welcher die Renaissance mit ganzer Seele erfasste. Sein Verdienst ist es hauptsächlich, dass die nachfolgenden Kleinmeister diese als etwas Gegebenes vorfanden.

VIII.

Weitere Ofen Hirsvogel's und sein Einfluss auf die Ofen- und Gefässfabrikation.

ugustin Hirsvogel hat aber nicht etwa blos den einen Ofen dieser Art gemacht; er muss einen zweiten ganz gleichen hergestellt haben. Dies beweist eine Kachel im Schlosse Friedensdorf in Schlesien, welche bei Ortwein abgebildet ist.¹⁾ Sie ist aus derselben Form hervorgegangen wie die des Ofens auf der Burg in Nürnberg.

Einen weiteren, fast ganz gleichen Ofen Hirsvogel's lernen wir aus einer, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Imitation kennen. Einer seiner Nachfolger oder Nachahmer benützte nämlich theilweise die Originalformen Hirsvogel's, theilweise ergänzte er dieselben, wo sie ihm nicht gefielen oder wo sie vielleicht schadhafte geworden waren, durch neue. Ein solches Mischwerk ist der bei Ortwein nicht eben gut abgebildete Ofen,²⁾ welcher einst in dem Halbwachs'schen, jetzt Neubeck'schen Hause auf dem Albrecht Dürerplatz in Nürnberg stand. Derselbe wurde nach Paris verkauft, wo er einer Mittheilung des Herrn Fleischmann zu Folge im Jahre 1870 bei einem Brande zu Grunde gegangen ist. Die Kachel dieses Ofens zeigt wieder die gleiche Vase wie der Ofen auf der Burg. Sie unterscheidet sich davon nur dadurch, dass zwischen den beiden Draperien eine Maske angebracht ist und um ihren Bauch ein Ornamentband läuft. Die Umrahmung bildet Arabeskenwerk. Für diese Kachel hat der betreffende Töpfer ohne Zweifel eine Originalform Hirsvogel's benützt. Die Eckpilaster dagegen, sowie die unter den Kacheln hinlaufenden Ornamentstreifen mögen sein Werk sein. Die ursprünglichen Friese über den Kacheln hat er weggelassen, die alten Gesimse aber wieder benützt. Die Eckpilaster des dadurch entstehenden neuen Ofens sowie die Ornamentstreifen aus zwei Engeln, die mit den Flügeln gegen einander geschwungen sind, waren in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert äusserst beliebt. Man sieht sie z. B. auf einem Ofen, dessen Formen einst ein Töpfer in Rothenburg o/T. besass,³⁾ ferner an einem bayrischen Kaminofen, welcher in »Kunst und Gewerbe«⁴⁾ abgebildet ist, u. s. w. Wer sie zuerst einfuhrte, ist nicht bekannt. Hirsvogel selbst

¹⁾ Ortwein, Deutsche Renaissance, Abth. LIII, Blatt 44.

²⁾ Ortwein, Deutsche Renaissance: Nürnberg. Blatt 26 und 27.

³⁾ Ortwein, Deutsche Renaissance: Rothenburg o/T. Blatt 25. Dieser Ofen hat die grösste Verwandtschaft mit jenem des Kreussener Töpfers Georg Vesst, einst im Heubeck'schen Hause in Nürnberg. (Ortwein, Deutsche Renaissance: Nürnberg, Blatt 4.)

⁴⁾ Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie. Herausgegeben von C. Stegmann. Weimar, J. F. A. Kühn 1867, Tafel 22.

hat, nach den Gefässentwürfen zu urtheilen, nur Hermen angewandt, die auf dem Bauche keine Maske oder sonst einen Kopf gehabt haben. Auch die Engel mit gegen einander geschwungenen Flügeln hat er nicht gemacht, obwohl die Flügel seiner Engelsköpfe sich nach unten bereits etwas einziehen. Trotzdem müssen auch die letzteren Oefen als Imitationen Hirsvogel's angesehen werden, nicht blos desshalb weil er der eigentliche Urheber war, sondern auch weil sich an ihnen noch mancherlei specielle Motive dieses Künstlers, wie z. B. die Arabesken und überhaupt der ganze Aufbau finden. In letzterer Beziehung war Hirsvogel's Vorgehen überhaupt epochemachend.

Einen vierten Ofen Hirsvogel's lehrt uns die auf Tafel XXXV abgebildete Kachel kennen, welche unlängst für die Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums erworben worden ist. Sie zeigt in der Mitte eine mit Akanthusblättern, Masken u. s. w. geschmückte Vase, aus deren Munde sich zwei Rosen und eine Knospe erheben. Die Umrahmung bilden zwei Karyatiden, welche die Kapitäle des Bogens tragen und mit der einen Hand je eine, von der Vase ausgehende Draperie halten. Zu ihren Füßen sitzen Genien mit Schmetterlingsflügeln auf Gegenständen, die wie Feigen, Birnen oder ähnliche Früchte aussehen. Den Sockel schmücken Masken und ein schön geschwungenes Grotteskenornament. Ueber dem Bogen in den Zwickeln befindet sich je eine Maske, die grosse Aehnlichkeit mit denen des auf Taf. XVI abgebildeten Gefässentwurfes hat. Die Mitte zwischen den beiden Seiten des entzweigeschnittenen Dreiecks, auf denen je ein Genius mit Schmetterlingsflügeln und einem Hunde auf dem Schosse sitzt, nimmt ein Bouquet ein. Die Ecken endlich sind mit Schalen ausgefüllt, aus denen sich ein nicht mehr erkennbarer Gegenstand erhebt. Es ist wohl möglich, dass diese unglasirte Kachel etwas später als Hirsvogel ist; aber sie trägt ganz genau seinen Charakter und ist ohne Zweifel eine ziemlich getreue Nachahmung irgend einer Arbeit unseres Künstlers. Etwas weiter ab steht bereits die grosse grünglasirte Kachel im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, welche in der Gewerbehalle¹⁾ publizirt worden ist; doch auch sie zeigt deutliche Anklänge an die Werke unseres Künstlers, welche sich namentlich in der um die Vase geschlungenen Draperie, in dem Bouquet aus Früchten, Blättern und Blumen und Anderem bemerkbar machen.²⁾

Wie nachhaltig der Einfluss Hirsvogel's in dieser Beziehung war, das zeigt das Ofenmodell in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums.³⁾ Obwohl dasselbe schon der Mitte des 17. Jahrhunderts angehört, ist die gerippte Vase der Kachel noch so direkt nach dem Hirsvogel'schen Vorbilde gemacht, dass man sich der Meinung nicht verschliessen kann, der betreffende Töpfer habe den Ofen unseres Künstlers auf der Burg gesehen und studirt.

Augustin Hirsvogel machte aber nicht blos Oefen, deren Kacheln ein Vasenmotiv zeigen, sondern auch solche mit »Bildern auf antiquitetische Art.« Diese Bilder zerfallen in drei Gruppen: in Einzelfiguren, in grössere Darstellungen und in Landschaften. Nach allen drei Beziehungen hin ist unser Künstler epochemachend geworden und hat die Ofenfabrikation für lange Zeit hinaus bestimmt. Was die Kacheln mit Einzelfiguren anbelangt, besitzen wir zwar kein Originalwerk mehr von ihm. Dass er aber solche hergestellt, beweist der Ofen im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg zu Nürnberg;⁴⁾ denn dieser ist zweifellos die unmittelbare Nachahmung einer Hirsvogel'schen Arbeit. Man vergleiche z. B. nur die beiden Blattbouquets, die aus den

¹⁾ Organ für den Fortschritt in allen Zweigen des Kunstgewerbes. Stuttgart, J. Engelhorn 1877, Tafel XIII. Diese 66 cm hohe und 54 cm breite Kachel bildet zugleich die vier Seiten eines Ofenaufsatzes des genannten Museums.

²⁾ Aehnlicher Art ist eine von Aug. Demmin mitgetheilte Kachel (Histoire de la Céramique).

³⁾ Von dem gleichen Töpfer besitzt auch das germanische Nationalmuseum ein Modell. An demselben zeigen aber nur die Kacheln des Oberbaues das Vasenmotiv, während jene des Unterbaues mit Einzelfiguren geschmückt sind.

⁴⁾ Abgeb. bei Ortwein, Deutsche Renaissance: Nürnberg, Blatt 36.

Rüstungen herauswachsen, mit jenem von einem Glasgemälde unseres Künstlers (Taf. XXXIV,¹), ebenso die Kapitäle und Vasen mit den entsprechenden Gegenständen der Glasmalereien (Taf. XXXII), den unteren Theil der beiden Blumenständer mit der in Taf. III abgebildeten Radirung unseres Künstlers u. s. w., und man wird zu der Ueberzeugung kommen, dass der betreffende Töpfer Originalformen von Augustin Hirsvogel benützt haben muss. Was namentlich die Kapitäle der Pilaster anbelangt, wurden dieselben von seinen Nachfolgern meistens weggelassen, weil diese statt der eigentlichen Pilaster in der Regel Hermen zu wählen beliebten. Nur die Einsatzbilder des Oberbaues, die zudem farbig sind, scheinen das eigene Werk des Töpfers zu sein. Als etwas dem Hirsvogel selbst Fremdes darf wohl auch die reiche Vergoldung des Ganzen angesehen werden; denn derselbe pflegte sonst lediglich durch die Form zu wirken. Im Uebrigen aber muss dieser Ofen als eine ursprüngliche Arbeit Augustin Hirsvogel's in Anspruch genommen werden. An ihr zeichnen sich namentlich die Einsatzbilder des Unterbaues durch ihre ebenso einfachen wie schönen Nischen und die in denselben, auf Consolen stehenden herrlichen Rundbilder aus. Durch Vergleichung mit dieser Kachel des Nürnberger Ofens lässt sich eine andere im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien bestimmen. Diese letztere, welche im »Kunsthandwerk«¹⁾ publizirt worden ist, stammt aus der Seuter'schen Sammlung in Augsburg, wesshalb sie der Herausgeber auch für eine Augsburger Arbeit hielt. Doch musste er dabei selbst bemerken, dass die in der Nische dargestellte Figur der Venus nichts weniger als einen deutschen Charakter habe, sondern eher die Hand eines italienischen Künstlers erkennen lasse. Die Frage löst ein Blick auf das untere Einsatzbild des eben besprochenen Ofens. Beide Kacheln zeigen genau die gleiche Architektur, sogar die Gefässe zwischen den Säulen und die Blätter an der Halbkuppel wiederholen sich. Selbst die beiden Figuren gleichen sich in den schlanken Formen des Körpers, im Aufstellen der Füße, im leichten Neigen des Kopfes nach links; nur haben wir das eine Mal eine, ihre Reize blosstellende Venus, das andere Mal Personifikationen der Stärke und anderer Tugenden in leichter Rüstung und mit dem Schwerte u. s. w. bewaffnet vor uns. Die Kacheln stammen aus einer und derselben Form, welche Augustin Hirsvogel hergestellt hat, der wie kein zweiter mit der italienischen Kunst vertraut war. Wahrscheinlich aber hat Augustin Hirsvogel die Kachel mit der Venus nicht mehr selbst abgeformt, sondern einer seiner Nachfolger unter Benützung der Originalform des Meisters. Dies dürfte daraus zu schliessen sein, dass sie bunt glasirt ist, während Hirsvogel selbst sich nur der grünen Glasur bedient zu haben scheint. Im Uebrigen muss jedoch bemerkt werden, dass Hirsvogel den Nürnberger Töpfer Hanns Nickel als Compagnon und gleichsam als technischen Gehilfen hatte, dass also aus dem gemeinsamen Atelier selbst noch zu Lebzeiten Hirsvogel's Werke hervorgegangen sein können, an denen alle damals bekannten technischen Prozesse und folglich auch die bunte Malerei angewendet waren. Sicher aber war diese bunte Malerei nicht das Verdienst Hirsvogel's, sondern das seines Compagnons.

Die Oefen mit Bildern auf antiquitetische Art zeigten aber nicht blos Einzelfiguren, sondern auch grössere figürliche Darstellungen, deren Vorwürfe meistens der hl. Schrift entnommen wurden. Schon an den Oberbaukacheln des Ofens im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg waren biblische Scenen dargestellt, die, obgleich bemalt, in ihren Entwürfen vielleicht auf Hirsvogel zurückgehen. Auch die Einsatzbilder der von Minutoli an das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau geschenkten Ofenkacheln dürften auf Hirsvogel zurückzuführen sein; doch ist für ein sicheres Urtheil die bei Ortwein gegebene Abbildung nicht genügend.²⁾

¹⁾ Sammlung mustergiltiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten. Herausgegeben von Br. Bucher und A. Gnauth. Stuttgart, W. Spemann 1875, S. 22.

²⁾ Ortwein, Deutsche Renaissance: Breslau, Heft 1 und 2, Blatt 18.

Ohne Zweifel nach Hirsvogel ist die Kachel, von welcher Taf. XXXVII nach einem Abguss aus der einst im Besitze Fleischmann's befindlichen Originalform eine Abbildung gibt.

Dieselbe beweist zugleich, dass Hirsvogel auch landschaftliche Einsatzbilder gemacht hat. Allerdings die Umrahmung scheint, wenn auch inhaltlich nach dem ursprünglichen Entwurfe unseres Künstlers, doch erst von einem, vielleicht um 20 Jahre später lebenden Nachahmer hergestellt zu sein. Es ist indess auch möglich, dass diese Ansicht nur dadurch wachgerufen wird, dass der Abguss der Kachel in der bereits ausgebrauchten Form erfolgt ist. Die Schlankheit der Gestalten, der ungebrochene schöne Faltenwurf und Aehnliches deutet auf unseren Künstler. Ohne Zweifel von ihm ist aber das Einsatzbild, die Landschaft mit dem stereotypen Giessbach, der Holzbrücke, den Felsen und Bäumen im Hintergrunde. Echt Hirsvogelisch ist auch die Staffage: Tobias von einem Engel geführt, zwei herrliche schlanke Gestalten mit feinen Gesichtern.

In Bezug auf die Ofenfabrikation Nürnbergs und weiterhin war also Augustin Hirsvogel epochemachend. Alle Oefen, die seitdem in seiner Vaterstadt hergestellt wurden, sind architektonisch gegliedert und aufgebaut; die Kacheln erscheinen durchgehends gegen früher bedeutend vergrössert, um Platz für Vasen mit Blumenbouquets, für einzelne Figuren oder Büsten, für figürliche und landschaftliche Darstellungen zu gewähren. Diese wie die Ornamente sind im Geiste der Renaissance gehalten, und wenn die Töpfer bald auch die Zeichnungen der nachfolgenden Kleinmeister als Vorlagen benützten, wie z. B. zu der auf Taf. XXXVI abgebildeten Kachel, welche nach Entwürfen des Virgil Solis gemacht ist,¹⁾ so lebt doch der Geist Hirsvogel's in der Form und Dekoration der Oefen noch lange fort. Die neue Kunstweise verbreitete sich alsbald über einen grossen Theil von Deutschland hin und gewann schliesslich auch einen entscheidenden Einfluss auf die Kreussener Gefässdekoration. Den Töpfereien Kreussen's hat die neue Kunstweise wohl ein gewisser Georg Vest vermittelt, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg thätig gewesen sein muss; denn nur so lässt sich der von ihm hergestellte Ofen im Halbwachs'schen Hause erklären. Ja schon die Herstellung eines Ofens überhaupt spricht dafür, dass Vest in Nürnberg gewesen ist; denn hier bildete damals die Ofenfabrikation die Hauptbeschäftigung des Töpfergewerbes, während in Kreussen vorzugsweise Gefässe hergestellt worden zu sein scheinen. Nicht einer der vielen Autoren, die gelegentlich von Kreussen's Töpferei sprechen und die Dr. Stockbauer in einem sehr interessanten Aufsätze zusammengestellt hat,²⁾ sagt ein Wort von einer Ofenfabrikation dortselbst, alle rühmen nur die Gefässe in den verschiedensten Wendungen; sie preisen »das schöne Hafnergeschirr, sonderlich die Trinkkrüge«, »das feine irdene Töpfergeschirr«, die »vasa fictilia oder figulina«, »die Töpferarbeiten, sonderlich aber die schönen Trinkflaschen«, »die irdenen Trink- und dergleichen Geschirre«, »das viele irdene Geschirr von Krügen«, »die Kreussener Krüge« u. s. w. Hiemit stimmt auch der Name Kreussen, welcher von der Herstellung der Krüge genommen ist und »Krugstadt« bedeutet. Also nur die Gefässe Kreussen's waren berühmt und wurden »weithin verführt«; von dort gefertigten Oefen hören wir nicht eine Silbe. Es ist daher schon aus diesem Grunde undenkbar, dass der in Rede stehende Ofen des Georg Vest bei diesem Töpfer in Kreussen bestellt worden ist um so mehr, als gerade damals in Nürnberg durch Augustin Hirsvogel die Ofenfabrikation ihrer höchsten Vollendung zugeführt war. Ueberhaupt muss Georg Vest mehr auswärts als daheim gewesen sein, da sich in den Pfarrbüchern seiner Vaterstadt

¹⁾ Die Abbildung ist von einem Abguss aus der einst im Besitze C. W. Fleischmann's befindlichen Originalform genommen.

²⁾ Die Kreussener Töpferindustrie, in: Kunst und Gewerbe. Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie. Herausgegeben von dem Bayrischen Gewerbemuseum. Nürnberg 1877, Nr. 41—43, S. 331 ff.

wohl ein Caspar Vest, Hafner 1574, und ein Hans Vest, Hafner 1576,¹⁾ nicht aber sein Name erwähnt findet. Es ist sogar möglich, dass er von den Nachfolgern Hirsvogel's gewisse Kachelformen käuflich an sich gebracht oder gegen Entschädigung Abdrücke davon erhalten hat. Dies wäre zweifellos anzunehmen, wenn die Angabe Gemming's feststünde, dass auch der oben genannte zweite Ofen des Heubeck'schen Hauses, der nach Paris gekommen ist, mit Georg Vest's Namen versehen war. Auch Fleischmann, der ihn abgebrochen hat, versichert mir dies.

Georg Vest lebte noch am Anfange des 17. Jahrhunderts, wie ein Wappentäfelchen aus gebranntem Thone im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg beweist. Dasselbe trägt nämlich auf der Rückseite folgende Inschrift: »Den 26. September Georgius Vest, Possierer und Hafner zu Creusen, Anno 1608.«²⁾ Dieser Töpfer nun scheint es gewesen zu sein, welcher die Hirsvogel'sche Neuerung nach Kreussen brachte. Weil aber dort, wie wir schon gehört haben, weniger die Ofenfabrikation als vielmehr die Herstellung der Gefässe, der Krüge, Flaschen u. s. w. im Schwunge war, übertrug man eben die ganze Dekorationsweise der neuen Oefen auf die Gefässe, wickelte den ganzen Umfang der ersteren auf die letzteren ab, wobei die Vorbilder nur unwesentlich geändert wurden. Es existirt eine ganze Reihe derartiger Gefässe, welche noch am meisten Anspruch auf den Namen Hirsvogel's erheben könnten, nicht als ob sie von diesem Künstler selbst gemacht wären, sondern weil sie durch ihn, durch seine Oefen veranlasst sind. Ein schönes Beispiel erwarb unlängst das Bayrische Gewerbemuseum. Es ist ein 16,8 cm hoher, am Boden 15 cm und an der Mündung 9,2 cm breiter konoidischer brauner Krug, auf dessen Umfang eine jener in Nachahmung des Hirsvogel entstandenen Ofenkacheln viermal wiederholt ist (Taf. XXXVIII). Dabei ist nur die Vase mit dem Bouquet aus der Mitte entfernt, um hier einer weiblichen und männlichen Büste Platz zu machen. Um aber der Vase mit ihrem Bouquet nicht ganz verlustig zu gehen, rückte der Künstler den oberen Theil des Rahmenwerks etwas zusammen und flankirte ihn links und rechts mit der Vase, die ursprünglich das Einsatzbild der nachgeahmten Kachel gebildet hat. Die Karyatiden, welche in dem architektonisch aufgebauten Ofen als Pfeiler figurirten, trennen auf dem Krüge die einzelnen ornamentalen Kacheln. Die gleiche Dekoration hat ein leichtgebauchter Krug vom Jahre 1623 im landschaftlichen Joanneum zu Graz und ein zweiter im Besitze Seiner Durchlaucht des Fürsten Liechtenstein.³⁾ Beide sind also Kreussener Arbeiten. Aehnlicher Krüge und Flaschen gibt es noch viele. Hochinteressant sind zwei Krüge im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, deren einer den Namen Philipp Harssdorffer, der andere den Namen Johann Frobenius F. B. und die Jahreszahl 1614 trägt. Auf dem ersteren sieht man in der Mitte des Rahmenwerks das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommene Engelsköpfchen, dessen Gesichtchen bis zu den Ohren von einem Tuche umschlungen ist; auf dem zweiten wechselt eben dieses Köpfchen mit einer stilisirten Blume. Die letztere ist deshalb von Interesse, weil sie eine Nachbildung jener stilisirten Blume ist, mit der z. B. die Kacheln des Ofens im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg geschmückt sind. Das Rahmenwerk und die Karyatiden sind an beiden Gefässen vollkommen gleich. Aus dem nämlichen Model stammt die Umrahmung und die Karyatide eines Kruges der Sammlung auf dem Schlosse Mainberg bei Schweinfurt, welchen C. Becker und J. von Hefner-Alteneck publizirt haben.⁴⁾ Der betreffende Krug ist daher wohl eine Kreussener Arbeit und keine kurhessische, wie die Herausgeber glauben.

¹⁾ Dr. Stockbauer, a. a. O. S. 330. — Ist dieser Hans Vest derselbe, den Demmin, *Histoire de la Céramique*, livraison 2, Hans Christoph Vest nennt?

²⁾ A. Ortwein, *Deutsche Renaissance*: Nürnberg, Blatt 4.

³⁾ Abgebildet in: *Kunstgewerbliche Alterthümer aus der kulturhistorischen Ausstellung in Graz 1883*. Graz 1884, Friedr. Goll. Heft VII, Taf. 9 und Heft I, Taf. 6.

⁴⁾ *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. I, Taf. 23, B.

Die meisten dieser Gefässe haben ausser der Dekoration noch das Gemeinsame, dass sie aus einem mattglänzenden, stark gebrannten braunen Thone bestehen, der, vom Eisen unangreifbar, am Stahle Funken gibt. Sie bilden eine Gruppe für sich und blieben sich Jahrhunderte lang ganz gleich. Die Ornamente sind in Formen gepresst und angesetzt. Ausser den verkleinerten Nachbildungen von Ofenkacheln und deren Einsatzbildern, bestehen dieselben in direkten Abgüssen von Broschen, Ketten, Ringen und anderen Schmucksachen. Die Formen zur Herstellung dieser Ornamente haben sich in einer Kreussener Töpferfamilie, Namens Seiler, bis auf unsere Tage erhalten. Ein Träger dieses Namens ist nämlich mitsamt den alten erbten Formen nach Bayreuth übergesiedelt und hinterliess dieselben dort seiner Familie. Von dem letzten Besitzer erwarb sie Architekt Hasselmann in München, welcher dem Bayrischen Gewerbemuseum Abdrücke davon nebst einigen Originalformen geschenkt hat.

Unter diesen nun befindet sich zweimal dieselbe Kachelform wie auf dem zuerst beschriebenen Krüge des Bayrischen Gewerbemuseums, das eine Mal etwas grösser, das andere Mal etwas kleiner, so dass also die Verwendung des gleichen Ornamentes in drei verschiedenen Grössen von 6,3 cm, 7,4 cm und 9 cm Höhe konstatiert ist. Eine andere, zum Zwecke der Krugdekoration verkleinerte Kachel, die sich nur wenig von der vorhergehenden unterscheidet, ist in zwei Grössen vorhanden, andere nur in einer. Unter den letzteren findet sich auch die Form, deren Abdrücke zum Schmucke eines Kruges im städtischen Museum zu Hildesheim verwendet worden sind.¹⁾ Der betreffende Krug dokumentiert sich dadurch als Kreussener Arbeit.

Auch die Form der in ein Akanthusblatt endigenden Maske, mit welcher die Rückseite des Henkels belegt wurde, hat sich erhalten, ebenso jene der die Kacheln trennenden Karyatide oder Herme, sowie mehrere, von Broschen und anderen Schmuckgegenständen genommene Formen. Da diese Jahrhunderte lang benützt wurden, ist die Bestimmung des Alters eines so geschmückten Kruges eine schwierige Sache. Indess beruht das Interesse, das diese Krüge und Gefässe darbieten, auch nicht so fast auf der Zeit, in der die einzelnen Exemplare gefertigt wurden, als vielmehr darauf, wann die betreffende Art der Dekoration aufgekommen ist. Dies geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und die ganze Erscheinung zeigt uns, wie der Einfluss Hirsvogel's selbst in der Gefässbildnerei wirksam geworden ist. Wohl genügten die Hirsvogel'schen Vorbilder der Massenproduktion bald nicht mehr; wohl wurden in den Details auch die Entwürfe anderer Künstler benützt, um der jeweiligen herrschenden Mode Rechnung zu tragen; den Anstoss aber zur Aufnahme dieser Art von Dekoration haben die Oefen Augustin Hirsvogel's gegeben. Dies zeigt sich auch in der merkwürdigen Erscheinung, dass alle hiehergehörigen Krüge, wie die als Muster dienenden Hirsvogel'schen Oefen einfärbig sind. Die betreffenden Töpfer müssen daher als Nachahmer Augustin Hirsvogel's angesehen werden.

Noch eine zweite Reihe von Nachahmern Hirsvogel's lässt sich unter den Kreussener Gefässbildnern nachweisen. Unter diesen stellten nämlich manche seit der Mitte des 16. Jahrhunderts buntfarbiges Geschirr her und vielleicht schon früher; denn nicht hierin bekundet sich die Nachahmung Hirsvogel's, sondern in den figürlichen Darstellungen. Hirsvogel war der erste, welcher die Ofenkacheln vergrösserte, um Raum für figürliche und landschaftliche Darstellungen, für einzelne Figuren und Porträtbüsten zu gewinnen. Auch diese Neuernng fand allgemeinen Anklang, namentlich bei den Ofenfabrikanten. Fast alle seitdem entstandenen Oefen zeigen das Streben, es hierin dem Meister gleich zu thun. Aber auch den Gefässen wurde die neue Dekoration adaptiert und wiederum der ganze Umfang der Oefen auf dieselben abgewickelt. Auch dies scheint erst nach Hirsvogel's Weggang aus Nürnberg, erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts

¹⁾ Abgeb. bei Ortwein, Deutsche Renaissance: Hildesheim, Blatt 28.

geschehen zu sein, also zu einer Zeit, als auch die Ofenfabrikanten zwar noch durchgehends die von Hirsvogel geschaffene Eintheilung ihrer Produkte beibehielten, die Details aber bereits der damals herrschenden Ornamentationsweise entnahmen. Daher sind die Figuren nur selten nach direkten Hirsvogel'schen Entwürfen, sondern in der Regel nach solchen seiner jüngeren Zeitgenossen, des Virgil Solis und Anderer. Gleichwohl lässt sich aus Einzelheiten ersehen, dass sie von den in Nachahmung des Hirsvogel entstandenen Oefen auf die Gefässe übertragen wurden. Die Ofenfabrikanten waren es, welche diese Ornamente den übrigen Töpfern handgerecht machten dadurch, dass sie dieselben zuerst in Reliefgebilde umsetzten und so deren industrielle Benützung als plastische Dekoration ermöglichten. So war die blühende Ofenfabrikation Nürnberg's gleichsam die Hochschule des Töpfergewerbes geworden und die Nürnberger Kunstweise wurde von den wandernden Gesellen nach allen Richtungen weiter getragen. Nirgends aber ist dieselbe unumschränkter zur Geltung gekommen als in Kreussen. Wir haben schon gehört, wie dort das antiquitetische Rahmenwerk der Hirsvogel'schen Kacheln auf die Gefässe übertragen worden ist. Das Gleiche geschah nun auch mit deren Einsatzbildern. Von hohem Interesse ist in dieser Beziehung ein leichtgebauchter Krug im Bayrischen Gewerbemuseum, der drei langgekleidete, stehende Apostelfiguren in einer Umrahmung zeigt, von welcher sich unter den oben besprochenen Formen der Model erhalten hat. Gewöhnlich aber begnügte man sich mit dem Einsatzbild allein. Man gab dem Gefässkörper durch Auflagen abgegossener Ketten und Broschen oder sonstwie eine Eintheilung in Felder und besetzte diese sodann mit den Bildern, welche die Ofenkacheln zur Schau trugen. Dass man diese Bilder in der That den Oefen und nicht direkt den Ornamentzeichnungen und Kupferstichen der Nürnberger Künstler entnahm, wird durch eine Flasche des Bayrischen Gewerbemuseums bewiesen, auf welcher sechs Planeten dargestellt sind; denn hier befindet sich über den einzelnen Figuren ein unförmlich grosses stilisiertes Blatt, welches Missverhältniss sich aber leicht dadurch erklärt, dass der betreffende Töpfer dieses Blatt eben der Ofenkachel entnahm, von welcher er die Figur kopirt hat und wo es hinter dieser in gleicher Grösse angebracht war.

Was sodann die Darstellung der Planeten auf Oefen anbelangt, so besitzt Herr Professor C. Lacher in Graz eine Kachel, deren Einsatzbild die Venus bildet, einen Pfeil in der Rechten und in der Linken ein brennendes Herz haltend. Die Sternbilder zu den Füßen der Figur fehlen. Diese Kachel scheint noch der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzugehören. Dem Töpfer lagen dabei die Kupferstiche des Virgil Solis vor. Von den Kacheln gingen diese Bilder, wie gesagt, auf die Kreussener Krüge über und wurden hier, wenn die Vorbilder farbig waren, gemalt, sonst aber, wenn die Kacheln grün waren, braun gelassen. Von der letzteren Art besitzt das Bayrische Gewerbemuseum, ausser der schon erwähnten, noch eine zweite ganz gleiche Flasche; nur sind hier über den Planeten Wappen angebracht. Der nämliche Model wurde aber auch zur Herstellung der farbigen Planetenbilder benützt und scheint es fast, dass die besser gelungenen Abdrücke bemalt, die weniger guten aber einfach gebrannt wurden. Einen schönen Krug mit bunten Planetenbildern bewahrt die Kunstkammer in Hohenzollern-Sigmaringen.¹⁾ Sie nehmen die Mittelzone des Kruges ein, welche oben und unten von einem Streifen blau und weiss bemalter, mittelst eines Stempels eingedrückter Vertiefungen bekränzt wird. Diese letztere Dekoration lässt einen anderen bunten Krug der gleichen Sammlung²⁾ ebenfalls als Kreussener Arbeit erkennen; nur ist an diesem das Rautenmuster und die kleinen punktartigen Vertiefungen unbemalt. Dagegen sind die einmal aufwärts, das andermal abwärts gekehrten Bögen oder

¹⁾ Abgeb. bei J. H. von Hefner-Alteneck, Die Kunst-Kammer Seiner Königl. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. München, Friedr. Bruckmann. Taf. V.

²⁾ J. H. von Hefner-Alteneck, a. a. O. Taf. XXXVII.

Nischen, welche reizende Engelsköpfchen einschliessen, blau und die drei Blätter an ihren Berührungspunkten auf grünem Grunde weiss und gelb gefärbt. Diese ebenfalls mit dem Stempel hergestellte Dekoration findet sich sehr häufig auf Kreussener Krügen¹⁾ und bekundet durchaus nicht etwa einen uralten orientalischen Einfluss, sondern ist das Ergebniss der Technik einerseits, der eindringenden Renaissance andererseits. Ein weiterer Kreussener Steinkrug mit bunten Planetenbildern, aber von der Gegenseite, befindet sich im Besitze seiner Excellenz des Grafen Meran²⁾ und aus den verschiedenen Sammlungen liesse sich die Zahl dieser »Planetenkrüge« noch bedeutend vermehren.

Aber sicher waren die Planetendarstellungen des Virgil Solis, wenn auch die häufigsten, doch nicht die ersten, die von den Töpfern nachgeahmt wurden. Es existirt im k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie eine, schon oben erwähnte bunte Kachel, welche, wie gezeigt worden ist, augenscheinlich von Hirsvogel herrührt und aus dem gleichen Model stammt wie die Kacheln des Ofens im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg. Als Einsatzbild besitzt diese eine Statuette der Venus, deren Name auf dem Sockel zu lesen ist. Diese Venus reihte sich ohne Zweifel einem Planetencyclus ein; aber um wie viel steht sie an einfacher Eleganz, ich möchte beinahe sagen, an monumentaler Grösse den rein dekorativen Figuren des Virgil Solis voran! Das Gewand lässt den vorderen Theil des Körpers frei, fällt in ungebrochenen Falten herab und wird von der Göttin mit der rechten Hand leicht gefasst; die linke ist leider weggebrochen, sie hat vielleicht einen Apfel gehalten. Der Künstler hat die kleinen Effektmittel, Pfeil, flammendes Herz und Sternbilder, weder gekannt noch ihrer bedurft; seine Gestalt ist ohne alles Beiwerk verständlich, fast in antikem Geiste gedacht. Dass es in der That ein Künstler und kein gewöhnlicher Töpfer war, der diese Figur gemacht hat, geht schon daraus hervor, dass sie nicht nach einem Kupferstiche gegenseitig dargestellt ist. Kurz, ich habe schon oben ausgeführt, dass diese Kachel wie auch der eben erwähnte Ofen auf der Burg mit Benützung Hirsvogel'scher Originalformen hergestellt worden ist und sicher aus der Zeit um 1550 stammt. Auf Hirsvogel geht also auch die Darstellung der Planeten an den Oefen und darnach an den Kreussener Gefässen zurück. Ihm verdanken diese ihre künstlerische Erhebung und wenn auch in den Strom, der von seiner Werkstätte nach der alten Töpferstadt geleitet wurde, im Laufe der Zeit manch ein Nebenflüsschen durch die Kleinmeister Nürnberg's einfloss, den zur Aufnahme der neuen Dekorationsweise grundlegenden Boden hat der Hauptstrom hingeführt. Der ganze Aufschwung der Kreussener Töpferei ist demnach ein, wenn auch nur indirektes Verdienst Augustin Hirsvogel's.

Wie weithin dieser Künstler auf die deutsche Töpferei überhaupt von Einfluss war, wer soll das bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft sagen können? Mancherlei Aufklärung ist noch von Wien und den österreichischen Staaten her zu erwarten; denn das darf wohl als sicher angenommen werden, dass Hirsvogel, auch nachdem er die Werkstätte in Nürnberg seinem Compagnon überlassen hatte, auf seinen weiten Reisen und während seines Aufenthaltes in Wien, wo er zufällig auf Töpfereien stiess, diesen bei seinem Drange, überall verbessernd und fördernd einzugreifen, durch Rath und That an die Hand ging. Diese Vermuthung ist mir zur Gewissheit geworden durch einige merkwürdige Ofenkacheln im Besitze des Herrn Prof. C. Lacher in

¹⁾ Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. 1875. 100 Tafeln mit erklärendem Text. Nach Auswahl des Comité's photographirt von Alexander Liebener in Frankfurt, Schnellpressen-Lichtdruck von Brauneck & Maier in Mainz. Frankfurt a. M., Heinrich Keller 1877. Taf. XXXII.

²⁾ Abgeb. in: Kunstgewerbliche Alterthümer auf der kulturhistorischen Ausstellung in Graz 1883 a. a. O. Heft I, Taf. VI.

Graz¹⁾ und in der Sammlung des steiermärkischen Vereines zur Förderung der Kunstindustrie,²⁾ von denen eine als Einsatzbild eine Vase mit einem aus Blumen und Granatäpfeln bestehenden Bouquete zeigt. Noch interessanter ist das Kachelstück, das auf tiefblauem Grunde grün-, gelb- und weissglasiertes Ornament zeigt.³⁾ Die betreffenden Blätter kehren in Hirsvogel's Glasgemälden und an seinen Oefen häufig wieder.

Es ist indess nicht gerade nothwendig, dass Hirsvogel in Oesterreich direkt auf das Töpfergewerbe eingewirkt hat; noch mehr trugen zur raschen Verbreitung seiner Kunstweise die wandernden Hafnergesellen bei. Wie weit hin sich der Einfluss unseres Künstlers erstreckte, zeigt die in Taf. XXXV abgebildete Kachel, welche vom Rheine (Bonn) stammt. Auch die Burg Eltz besitzt einen schönen Kachelofen, der in Nachahmung Hirsvogel's entstanden ist.⁴⁾ Das Gleiche gilt von dem Ofen im Besitze des Herrn Reuter in Rüdesheim, obwohl dessen Aufbau durch die Höhe des Aufsatzes etwas Originelles hat.⁵⁾ Auch die Oefen der Schweiz nahmen die neue Form und den neuen Schmuck an;⁶⁾ ebenso jene in Tirol.⁷⁾ Kurz, der Hirsvogel'sche Ofen ist in kurzer Zeit in fast alle Töpferwerkstätten Deutschlands eingedrungen.

Ueberblicken wir schliesslich alle Oefen der Renaissance überhaupt, dann werden wir sehen, dass sich unter denselben drei Gruppen unterscheiden lassen. Allen gemeinsam ist die architektonische Gliederung. Während nun aber die unter Hirsvogel's Einfluss entstandenen Oefen alle Flächen und Glieder durch plastischen Schmuck belebt zeigen, bricht sich im 17. Jahrhundert, von der Schweiz ausgehend, eine andere Richtung allmählig Bahn, die malerische. Inzwischen war nämlich das Geheimniss der italienischen Fayencen bekannt geworden. Man hatte endlich herausgebracht, dass dieses nicht in stellenweiser Anwendung des Zinnemails bestehe, sondern darin, dass man einen Thongegenstand ganz mit dem genannten Emaille überzieht und so einen vortrefflichen Malgrund schafft. So wurden denn von nun an die Kacheln und sonstigen Glieder der Oefen weiss glasiert und mit Malerei bedeckt. Allein diese Oefen eroberten nicht so schnell die Töpferwerkstätten Deutschlands wie jene mit plastischem Schmucke. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden sie allgemeiner, bargen aber zugleich den Keim des Verfalles in sich, der mit den frostig weissen Oefen auch bald eintrat.

Mitten zwischen diesen beiden Gruppen liegt eine dritte, die einer sorgfältigeren Beachtung werth wäre, als ihr bisher zu Theil wurde. Es sind dies jene Oefen, deren Dekoration wesentlich auf ihrem, in schwachem Relief gehaltenen und farbig gut gestimmten Flachmuster der Kacheln beruht. Der plastische Schmuck derselben beschränkt sich auf die Füsse, Friesen und Gesimse und tritt gegen die teppichartige Wirkung der Wandung vollständig zurück. Die schönsten Beispiele dieser Art besitzt die Burg Trausnitz bei Landshut.⁸⁾ Die daran angewendeten Farben sind weiss, gelb und blau oder ein mattes, warmes Grau, tiefes goldockerartiges Gelb und ganz tiefes Blau. Dabei ist die hellste Farbe durchgehends an Masse die weitaus überwiegende. Die Blätter der Gesimse sind grün, oft helles Grün mit dunklem abwechselnd,

¹⁾ Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung in Graz 1883 a. a. O. Heft III, 7.

²⁾ a. a. O. Heft VI, Taf. 5. — Vgl. die Oefen bei Ortwein, Deutsche Renaissance in Oesterreich: Steiermark.

³⁾ a. a. O. Heft III, 7 unten links.

⁴⁾ Abgeb. bei Ortwein, Deutsche Renaissance: Coblenz und Moselthal, Blatt 47 und 48.

⁵⁾ Abgeb. bei Ortwein, l. c.: Mittelrhein, Blatt 20.

⁶⁾ Christian Bühler, Die Kachelöfen in Graubünden aus dem 16.—17. Jahrhundert. Zürich, Cäsar Schmidt 1881. Taf. I. Der Verfasser irrt aber, wenn er diesen Ofen in das Jahr 1548 setzt; denn derselbe kann keineswegs vor 1560 oder 1570 entstanden sein.

⁷⁾ Das k. k. Schloss Ambras bei Innsbruck in Tirol. Mit Text von Dr. J. Stockbauer. In Originalphotographien von Hofphotograph F. Bopp. Nürnberg, Sigmund Soldan. — Einen schönen Tiroler Ofen des 17. Jahrhunderts besitzt das Germanische Nationalmuseum (Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des germ. Nationalmuseums Taf. CXVII).

⁸⁾ A. Ortwein, a. a. O.: Landshut, Blatt 38—40, 56.

und die Rippen der Blätter braun. Die Farbenwirkung ist eine äusserst harmonische. Diese schönen Oefen, für deren Kachelschmuck ursprünglich wohl die Bodenfläche, später die Stoffe als Vorbild dienten, wären einer detaillirten Untersuchung werth. Schöne Beispiele davon bewahrt u. A. auch das Schloss Ambras in Tirol.¹⁾ Ein Stück einer derartigen Ofenkachel befindet sich im Besitze des Herrn Prof. C. Lacher in Graz.²⁾ Hieher gehört auch der aus Lüneburg stammende, jetzt im Kunstgewerbemuseum in Hamburg stehende Ofen, dessen Färbung weiss ist auf dunkelblauem Grunde mit hellgrünem Rahmen.³⁾ Würden die Oefen von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, dann dürfte bald ein helleres Licht auf ihre Geschichte fallen.

¹⁾ Das Kaiserl. Königl. Schloss Ambras bei Innsbruck in Tirol. Mit Text von Dr. Stockbauer. In Originalphotographien von Hofphotograph F. Bopp. Nürnberg, Sigmund Soldan.

²⁾ Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung in Graz 1883, a. a. O. Heft III, Taf. VII unten rechts.

³⁾ Ortwein, a. a. O.: Hamburg, Blatt 6.

Schlussbetrachtung.

assen wir am Schlusse die verschiedenen Ausführungen in kurzen Sätzen zusammen, so erhalten wir folgendes Ergebniss. Augustin Hirsvogel — so ist sein Name zu schreiben — war der zweite Sohn des Glasmalers Veit Hirsvogel des Aelteren, ist um 1488 in Nürnberg geboren worden und starb in Wien am Anfange des Jahres 1553, hat also ein Alter von 65 Jahren erreicht. Die Familie der Glasmaler Hirsvogel scheint aus einer Wurzel mit dem Patriziergeschlechte gleichen Namens hervorgegangen zu sein, wenn die ursprüngliche Verwandtschaft am Ende des 15. Jahrhunderts auch nicht mehr bekannt war. Unseres Künstlers Bildung war von Haus aus eine sehr vielseitige, indem er schon in seiner Jugend, ausser der Glasmalerei, noch Kupferstechen, Wappensteinschneiden und als »feiner Kopf« auch Musik gelernt hat. Bis zu dem Tode seines Vaters ist er in dessen Atelier geblieben, was ihn indess nicht hinderte, grössere Gemäldecyclen selbständig auszuführen. Hat er doch seinen Vater und Bruder in der Kunst des Glasmalens übertroffen, indem er nicht nur im Reissen, d. h. Zeichnen und Entwerfen, gewaltig war, sondern auch besondere Vortheile im Tuschiren und Brennen der Glasgemälde erfunden hat und im Emailliren, d. h. im Farbenauftrag, seiner Zeit keiner über ihm war. In der Imhofkapelle auf dem Rochusfriedhof in Nürnberg befindet sich eine Reihe der vorzüglichsten Glasgemälde von seiner Hand aus dem Jahre 1520; ebenso ist das Pfinzing'sche Fenster in der Sebaldkirche von ihm.

Bald nach dem Tode seines Vaters (1525) wandte er sich dem gewerblichen Leben zu, trat mit den Gesellen der Hafner in Verbindung und gab einem Goldschmiedgesellen Unterricht im Wappensteinschneiden. Hierauf verband er sich behufs Einführung der venetianischen Glasfabrikation in Nürnberg mit dem Hafner Hanns Nickel, liess sich zu diesem Zwecke vom Januar bis Mai 1532 nebst seinem Compagnon durch Oswald Reinhard in der Glasmacherei unterrichten, ging im Mai 1532 zur Praxis über, sah aber alsbald, dass seine Kenntnisse von der Glasfabrikation zu ungenügend waren, um den Venetianern erfolgreich Concurrenz machen zu können. Desshalb begab er sich im Herbst 1534 selbst nach Venedig, um dort das ihm noch Fehlende an Ort und Stelle zu lernen. Aber auch in Venedig vermochte er nicht hinter die Geheimnisse der dortigen Glasmacher zu kommen, da dieselben eben auf das sorgfältigste vor jedermann bewahrt wurden. Vielleicht sah er auch ein, dass das Glas nicht der richtige Stoff zur Ausführung seiner Entwürfe sei, dass sich hiefür der Thon ungleich besser eigne. Daher trat er bei einem Hafner in die Lehre, erwarb sich zum Zwecke der Freisprechung das Bürgerrecht und verheirathete sich mit einer Venetianerin, deren Namen Eva uns ebenfalls eine Urkunde bewahrt hat. Er hat sich aber weder in Venedig noch in Deutschland die Kenntniss des Zinnemails erwerben können. Was er in Venedig technisch gelernt hat, beschränkte sich auf bessere Zubereitung des Thones und der Glasur, auf vortheilhaftere Anwendung der Formen und

routinirtere Leitung des Brandes. In künstlerischer Beziehung aber hat er sich durch eingehende Studien der öffentlichen Denkmäler und ihrer Marmorreliefs unendlich vervollkommenet. Die Behauptung, dass die ganze Familie Hirsvogel eine Töpferfamilie gewesen sei, ist eine Fabel. Augustin war das erste und einzige Glied dieser Familie, das sich auf die Töpferei geworfen hat.

Derselbe kehrte gegen 1538 wieder nach Nürnberg zurück und brachte »viel Kunst in Hafners Werken mit, machte also welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen«. Um 1542 gab er jedoch diese Thätigkeit wieder auf, warf sich auf die Geometrie und Perspektive und liess hierüber ein Werk nebst Tafeln ausgehen. Nebenbei gab er Gefässentwürfe und Ornamente für Goldschmiede nebst Wappen, figürlichen und landschaftlichen Radirungen und eine Bilderbibel mit erklärenden Versen heraus, durchreiste sodann die österreichischen Länder, Ungarn, Siebenbürgen, Bosnien, Slavonien, Istrien, Kärnten u. s. w., nahm sie kartographisch auf und fertigte den Grundriss der von König Ferdinand nach der ersten Türkenbelagerung neu befestigten Stadt Wien, für welche grossartige Leistungen auf ihn eine Medaille geprägt worden ist. Am Ende seines Lebens war er eines Jahresgehaltes und nach seinem Tode seine Wittve der Unterstützung bedürftig.

Von allen diesen Thätigkeiten Hirsvogel's hat dessen Töpferei am meisten die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Alterthumsforscher erregt. Aber die gewöhnliche Töpferwaare, welche bisher unter seinem Namen ging, kann nicht von seiner Hand noch unter seinem Einfluss entstanden sein; denn ihre Technik ist nicht einmal eine Nürnberger Spezialität, geschweige denn jene Hirsvogel's; sie reicht zudem bis in das 15. Jahrhundert zurück. Auch folgt aus der stellenweisen Anwendung des Zinnemails nicht, dass man dasselbe damals in Deutschland herzustellen verstanden habe; wahrscheinlich hat man es, ebenso wie die rothen Emaille, von auswärts bezogen, wenn es sonst wirkliches Zinnemail ist. Namentlich aber stehen die betreffenden Thonwaaren in künstlerischer Beziehung nicht auf einer solchen Höhe, dass sie unseres Künstlers würdig wären. Es wäre daher endlich an der Zeit, in den Museen die Etikette: »Hirsvogel'sche Thonwaaren,« wegzunehmen und durch: »Buntglasirte deutsche Töpferwaaren« zu ersetzen. Auch als solche entbehren die betreffenden Kacheln u. s. w. nicht des Interesses, wenn sie auch weit hinter den Hirsvogel'schen zurückbleiben. Eine besondere Gruppe darunter bilden gewisse Krüge von etwas aparter künstlerischer Form, aber sehr handwerkmässiger Technik, die gewöhnlich schlechtweg als Hirsvogelkrüge bezeichnet werden. Der Erfinder derselben war nach Allem, was wir bis jetzt wissen, ein gewisser Martin Moller in Annaberg um 1569. Diesem Künstler und seinen Nachahmern sollen sie daher auch zugetheilt werden, soweit sich nicht feststellen lässt, dass sie anderwärts gemacht worden sind. Sie wären im Verein mit den Kacheln gar wohl einer Sammlung in farbigen Tafeln werth. Das Gleiche gilt von den an verschiedenen Orten auftauchenden direkten Nachbildungen der italienischen Fayencen, mit welchen man ebenfalls den Namen unseres Künstlers in Verbindung gebracht hat.

Augustin Hirsvogel hat gar keine selbständigen Gefässe gemacht. Wenn Neudörffer von Krügen spricht, so meint er damit nur solche, welche sich in den Ornamentcompositionen der Hirsvogel'schen Oefen finden, ebenso wie er mit den Bildern nur die Einsatzbilder der Kacheln meinen kann. In der That existirt ein Prachtofen von Hirsvogel auf der Burg in Nürnberg, dessen Kacheln eine grosse Vase als Einsatzbild zeigen, und der eine bedeutende Zahl von Nachahmern gefunden hat, ebenso wie seine figürlichen und landschaftlichen Darstellungen auf den Kacheln, von denen sich gleichfalls Proben erhalten haben. Diese zeigen uns den Hirsvogel als einen genialen Künstler, der für die ganze Ofenfabrikation epochemachend geworden ist. Er war es, der zuerst den architektonischen Aufbau einführte, der bis auf unsere Tage massgebend geblieben ist. Er war es ferner, der von Venedig aus einen erfrischenden Strom italienischer

Renaissance in die Nürnberger Töpferei leitete durch Einführung des Arabesken- und Grotreskenwerkes und der Formen der Renaissance überhaupt, wodurch er abermals epochemachend geworden ist. Er war es auch, der die Kachel vergrösserte, um für Vasen und bildliche Darstellungen Raum zu gewinnen; er war es, der eine vollendetere Technik aufbrachte und namentlich eine lobenswerthe Schärfe der Formen anstrebte. Jahrhunderte lang zehrten die Deutschen und namentlich die Nürnberger Hafner und auch die Kreussener Gefässmacher von seinem Verdienste.

In Bezug auf die Glasur brachte er nichts Neues, wenigstens soweit die Farbe in Betracht kommt. Er liebte es, mit einfachen Mitteln, durch die Form allein zu wirken, verschmähte daher das Bunte und begnügte sich mit der üblichen gelblich grünen Farbe. Daher ist die Behauptung, er sei der Lehrmeister Bernhard Palissy's gewesen, eine Fabel, wie überhaupt alle Behauptungen hinfällig sind, die man an die sog. Hirsvogelkrüge geknüpft hat. Die Frage ist jetzt gelöst; unser Künstler hat seine eigenen herrlichen Werke reclamirt, das aber, was man ihm bisher angehängt hatte, als seiner nicht würdig von sich gethan.

Erklärung der Tafeln.



Taf. I: Selbstporträt des Künstlers in halber Figur, im Profil, nach links schauend. In einer Cartouche unten liest man die Worte: »Hic Augustini picta est pictoris imago, ille novem postquam vixit olympiades«. Links oben steht: »Feci Anno MDXXXVIII;« unter dem Globus, an dem ein Zirkel lehnt: »Circulus mensurat omnia.« Ganz unten befindet sich rechts das Wappen, links die Helmzier, ein bekränztes Weib mit einer Art Flügel statt der Arme. Die gleiche Helmzier zeigt das Wappen Hirsvogel's auf den beiden Ansichten der Stadt Wien, welche der k. k. Rath Albert Comesina a. a. O. veröffentlicht hat. Höhe 26,5 cm, Breite 14,3 cm. Bartsch Nr. 40. Das Cliché verdanke ich der freundlichen Ueberlassung des Herrn Dr. Georg Hirth in München, der es in seinem »Kulturgeschichtlichen Bilderbuch« Nr. 937 zum ersten Male benützt hat. Das gleiche, nur um 2 cm höhere Selbstporträt schmückt die eine Deckelseite des Kästchens, welches die Instrumente Hirsvogel's im Archiv der Stadt Wien einschliesst. Dasselbe ist von dem k. k. Rath Albert Comesina veröffentlicht worden.

Taf. II: Zwei Degen in ihren Scheiden. Am Knopfe des einen sieht man zwei von einer Königskrone bekrönte Adlerköpfe; den Knopf des anderen bilden drei Mascarons. Beide tragen das Monogramm Hirsvogel's und die Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 107 und 108. Auch diese beiden Cliché's, welche die Originalradirungen in der Münchener Kupferstichsammlung um $\frac{1}{4}$ verkleinert wiedergeben, überliess mir Herr Dr. Georg Hirth, der sie in seinem »Formenschatz der Renaissance«, Bd. I, Taf. 102 zuerst veröffentlicht hat.

Taf. III: Entwurf eines reizenden Blumenständers oder vielmehr einer Pilasterfüllung, welche in der Mitte die Jahreszahl 1543 und die Buchstaben I. S. P. trägt. Höhe 29,5 cm. Bartsch Nr. 100. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung. Diese Radirung von der schon oben ausführlich die Rede war, ist desshalb von besonderem Interesse, weil sie von dem gleichen Sockel aufsteigt, wie eine Pilasterfüllung an dem oben besprochenen, von Ortwein abgebildeten Ofen im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg.

Taf. IV: Aeusserst interessante, orientalisirende Ornamentzeichnung, welche, obwohl für Goldschmiede bestimmt, doch auffallend an jene teppichartig gemusterten Ofenkacheln der Burg Trausnitz bei Landshut erinnert. Höhe 16 cm, Breite 10 cm. Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 97. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. V: Entwurf eines Arabeskenstreifens, der von drei sitzenden Satyren aufsteigt und oben mit chimärischen Vögeln endigt, von denen Draperien ausgehen, die korbartig geflochtene Fussbecher mit Früchten tragen. Monogramm und Jahreszahl 1543. Höhe 16 cm, Breite 8,2 cm. Bartsch Nr. 99. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung. Die Aehren, welche die zwei mittleren Vögel in ihren Schnabeln halten, sind sowohl in Bezug auf die Halme und Blätter wie hinsichtlich der Aehren selbst ganz ähnlich behandelt wie die Aehren der vor-

hin genannten Pilasterfüllung an dem Ofen im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg. So sind auch die Flügel und die einzelnen Federn derselben in allen Werken Hirsvogel's stets gleich behandelt.

Taf. VI: Zwei Ornamententwürfe, von denen der eine von einem behörnten und mit mächtigen Flügeln versehenen Thiere aufsteigt und oben mit Schlangen und Vögeln endigt. Monogramm und Jahreszahl 1543. Höhe 10,5 cm, Breite 4,85 cm. Bartsch Nr. 98. Der andere zeigt in der Mitte die groteske Gestalt eines Satyrs, der auf dem Kopfe einen mit Früchten gefüllten Korb trägt. Füllhörner, Vögel, Masken, Widderköpfe, Helme u. s. w. vervollständigen die reizende Composition. Monogramm und Jahreszahl 1543. Länge 9,35 cm, Höhe 4,8 cm. Bartsch Nr. 101. Beide Abbildungen sind von den Abdrücken der Kupferstichsammlung in München genommen.

Taf. VII: Auferweckung des Lazarus. Darüber folgende zwei Distychen:

Mortuus et tumulo quarta jam luce quiescens Lazarus, a stygiis, huc revocatus adest.

Fidite, christicolae, mortis ridete sagittas. Nos Deus hoc etiam tollet in astra modo.

Darunter befindet sich das Monogramm. Diese Radirung stammt also wohl aus der oben erörterten Bilderbibel, von welcher mithin auch eine lateinische Uebersetzung veranstaltet worden zu sein scheint. Sie ist für unseren Zweck desshalb von besonderem Interesse, weil Christus, abgesehen von der Kleidung, jenen reichornamentirten zierlichen Nimbus trägt, durch den sich auch einige Gestalten der Glasgemälde in der Rochuskapelle auszeichnen. Auch der von dem Grabe gewegwälzte Deckel verdient Beachtung, weil er das von König Ferdinand gebesserte Wappen des Künstlers zeigt, nämlich einen über einer Stufenmauer, vor welcher die drei Künstlerschilde lehnen, emporfliegenden Adler. Die Jahreszahl 1545 liefert den Beweis, dass diese Besserung des Wappens als Auszeichnung für die Ueberreichung der Mappe des Fürstenthums Kärnten im Jahre 1544 erfolgt ist. Die Buchstaben A. H. über dem Wappen bedeuten ohne Zweifel Augustin Hirsvogel. Daraus darf aber schwerlich geschlossen werden, dass Hirsvogel manchmal diese Buchstaben als Monogramm gebraucht habe. Sie scheinen vielmehr die Abkürzung seines Namens zu sein, wie sie in der königlichen Kanzlei beliebt wurde. Doch muss zugestanden werden, dass der Künstler in der späteren Zeit seines Lebens nicht mehr bloß mit seinem Monogramme signirte, sondern häufig nur seinen Namen abkürzte, wie z. B.: »Aug. Hir.«; »Aug. Hirs.« Freilich finden sich alle diese Signirungen nur in den Illustrationen zu dem Libell über die Quadranten und Instrumente vom Jahre 1552. In der Einleitung hiezu und ebenso auf der Ansicht Wiens von der Südseite schreibt er sich sogar: Augustin Hirschuogel, Augustin Hirschfogel, und auf eine Zeichnung setzte er scherzhaft die Worte: »Per Augus Cervus Avi Anno. M.D.LII. Factum«. In der früheren Zeit schrieb er sich immer Augustin Hirsfogel und zeichnete nie anders als mit seinem bekannten Monogramm. Höhe 12,3 cm, Breite 11,1 cm. Bartsch Nr. 4. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. VIII: Jagd auf Wildenten. Zwei Jäger, der eine zwischen zwei mächtigen Bäumen, von einem Hunde begleitet, der andere in einem Kahne, sind eben im Begriffe loszudrücken. Von hohem Interesse sind hier die Baumstämme in ihrer eigenthümlichen Behandlung, mit ihren Aststrunken und den vielen Einsattelungen und überhaupt durch die ganze Art ihrer Modellirung welche sich in der genau gleichen Weise auf den Glasgemälden in der Rochuskapelle wieder findet. Höhe 10,6 cm, Breite 17,3 cm. Bartsch Nr. 22. Nach dem Abdrucke in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. IX: Landschaft. Links ragt auf hohem Felsen eine mächtige Veste. Am Fusse des Felsens liegt ein grosses Schloss; davor ist ein kleines Stück Land mit einem Zaune umgeben; mitten durch dasselbe hindurch führt ein eingezäunter Weg zum Schlosse. Die Mitte

der Radirung nimmt eine Stadt ein, zu welcher man mittels einer Brücke über den Fluss gelangt. Hinter der Stadt ziehen sich Berge hin, deren höchster ein geräumiges Schloss trägt. Rechts erhebt sich hinter einem grossen Baume ein mächtiger, von einer Kapelle bekrönter Felsen, bis zu dessen Fuss hin sich die Stadt erstreckt. Dieselben Felsen, Schlösser und Kapellen zeigen die Glasgemälde Hirsvogel's, ebenso die Kachel auf Taf. XXXVII. Höhe 10,9 cm, Breite 16,3 cm. Bartsch Nr. 74. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. X₁: Sog. Hirsvogelkrug in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums. Das Cliché wurde mir von der Direktion des Museums freundlichst überlassen. Dasselbe ist zum ersten Male benützt worden in »Kunst und Gewerbe, Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunst-Industrie. Herausgegeben vom Bayrischen Gewerbemuseum in Nürnberg.« 1879, Nr. 1. Höhe des Originals 34 cm. — X₂: Im Besitze des Herrn August Demmin befindlicher Gefässentwurf Hirsvogel's in Form einer weiblichen Büste. Diesen Entwurf, welcher am meisten Aehnlichkeit mit dem auf Taf. XVIII abgebildeten hat, kannte weder Bartsch noch Passavant.

Taf. XI¹⁾: Eine Kanne, deren Henkel aus einem Delphin besteht, aus dessen Munde ein Löwenfuss herauskommt, der mit der Tatze das Gefäss fast. Die Ausgussröhre bildet ein umgekehrtes Horn und auf der Mündung sitzt ein Stöpsel. An den Gefässbauch ist rechts ein Satyr, links eine weibliche Gestalt, die in Löwentatzen endigen, hermenartig angelegt. Dazwischen befindet sich ein Schild mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1544. Dasselbe ist an einer Guirlande aufgehangen, um welche jenes Bandmotiv geschlungen ist, das uns in den Glasgemälden des Künstlers so häufig begegnet. Bartsch Nr. 82. Nach dem Abdruck in der Kupferstichsammlung des britischen Museums in London.

Taf. XII: Kanne in Form eines auf den Hinterbeinen sitzenden Geissbockes, welcher seine Vorderbeine auf einen, seinen Bauch verdeckenden Schild legt. Dieser Schild ist mit Arabesken bemalt und die beiden Hörner dienen als Henkel. Monogramm und Jahreszahl 1544. Bartsch Nr. 83. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XIII: Kanne mit Kugelbauch auf niedrigem Fuss. Um den oberen Theil des Bauches geht ein Band; über diesem befindet sich ein Krebs welcher nach unten eine Draperie hält, die sich über einer Maske theilt und zwei Sphinxen einschliesst. Als Ausguss dient ein chimärischer Adlerkopf und den Henkel bildet ein Füllhorn. Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 84. Nach dem gelbkolorirten Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XIV: Schöne Kanne, deren Henkel eine Schlange bildet. Der Schweif der letzteren ist in hübscher Windung zugleich als Ausgussrinne benützt. Die Schlange hält im Munde eine Draperie, die sich um den Körper des Gefässes schlingt. Gegenüber befindet sich eine zweite Cartouche, auf welcher der Leib eines Satyrs mit rückwärts gestreckten Armen hermenartig angebracht ist. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 85. Nach dem Abdruck in der Kupferstichsammlung des britischen Museums in London.

Taf. XV: Kanne in Form eines menschlichen Beines. Der Fuss ist mit einer Sandale bekleidet; den Ausguss bildet eine Beinschiene, welche zugleich die Vorderseite des Beines bedeckt und mit Arabesken geschmückt ist. Die Wade ist mit einem Würfelmuster geschmückt, dessen einzelne Vierecke augenscheinlich von zwei abwechselnd verschiedenen Farben gedacht sind. Den Henkel bildet eine Schlange, welche sich oben in zwei Hälse mit je einem Kopfe theilt. Die Art und Weise, wie sich diese Schlange vom Knöchel aufwärts um das Bein windet, präsentirt ein der Glasfabrikation entlehntes Motiv. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 86. Nach dem Abdrucke in der Münchener Kupferstichsammlung.

¹⁾ Taf. XI—XXIV geben die betreffenden Radirungen Hirsvogel's in Originalgrösse.

Taf. XVI: Reizende Kanne, deren Bauch vorne mit einem Mascarone geschmückt ist. Den Henkel bildet ein Widderhorn, das auf einem chimärischen Löwenkopfe ruht. Unter diesem ist eine schön geschwungene Draperie aufgehängt, welche den ganzen Bauch des Gefäßes umzieht. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 87. Nach dem gelbkolorirten Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XVII: Kanne in Form eines sitzenden Mannes mit Löwenfüßen und Löwenschweif, welcher als Ausguss dient. Die Stelle des Kopfes nimmt ein Helm ein, der eine Schnecke als Zier hat. Von den Schultern geht je ein Delphin gegen den Helm hinauf und die Helmdecke bildet den Henkel. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 88. Nach dem Abdruck in der Berliner Kupferstichsammlung.

Taf. XVIII: Kanne in Form eines sitzenden Weibes mit Satyrfüßen und Löwenschweif, der als Ausgussröhre dient. An Stelle des Kopfes befindet sich ein Helm, der eine Art Stillleben, Birnen und Blätter, als Zier dient. Von dem Helme aus geht ein mächtiger Zopf, der als Henkel dient. Ueber der Brust liegt eine Draperie, die an beiden Schultern aufgehängt ist. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 89. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XIX: Fussbecher mit Deckel, dessen Handgriff aus zwei Löwenfüßen besteht, die eine kleine Schale tragen. Um den Becher läuft oben ein Mäanderband, während der untere Theil mit einem Schuppenmuster in der Art der frühesten emailirten Gläser der Venetianer und mancher italienischer Fayencen bedeckt ist. Die Mitte nimmt ein Kranz von Schildchen ein, auf deren jedem sich eine Birne befindet. Den Knauf bilden zwei von Muscheln überragte Frauenköpfe. Der Deckel ist in Felder abgetheilt, deren jedes mit einem Wulste belegt ist. Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 60. Nach dem gelbkolorirten Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XX: Fussbecher mit hohem Deckel und schön profilirtem Fuss. Der untere Theil des Gefäßes ist mit einem Kranze von Birnen geschmückt, der Deckel mit knopfartigen Ansätzen, welche ihr Motiv in den angesetzten Knöpfen und Steinen der Gläser haben. Die Handhabe des Deckels, eine Art Postament, auf welchem ein Mann im Mantel steht, der mit der Linken eine Bewegung macht, ist von zwei Delphinen begleitet. Monogramm und Jahreszahl 1544. Bartsch Nr. 91. Nach dem Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung.

Taf. XXI: Schale auf hohem Fuss mit reichem Deckel. An den dünnen, vielleicht durch die Glaskelche veranlassten Stengel des Fusses lehnt sich mit dem Rücken ein Satyr und eine Satyrin. Die aus Akanthusblättern erwachsende Schale zeigt ein Flechtmuster. Auf dem Deckel befinden sich zwei Delphine und als Abschluss des Knopfes ein Kinderkopf, der eine Blüthe trägt. Diese Blüthe erinnert an die zahlreichen venetianischen Gläser, deren Deckel auf diese Art endigt. Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 92. Nach dem gelbkolorirten Abdruck in der Münchener Kupferstichsammlung, an dem der untere Theil des Fusses fehlt.

Taf. XXII: Doppeltgehenkeltes, aus vier Kugelausschnitten zusammengesetztes Gefäß mit viertheiliger Mündung. Die Henkel bilden Löwenfüße, den Fuss Klauen. Der Bauch entwächst einem Bouquete aus Birnen oder Feigen; um jede seiner vier Abtheilungen ist ein, in den Vertiefungen geknüpft Draperie guirlandenartig aufgehängt, darüber immer jener auch an den Oefen so häufig wiederkehrende Kinderkopf mit den zwei bekannten Flügeln. Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 93. Nach dem Abdruck in der Kupferstichsammlung des britischen Museums in London.

Taf. XXIII: Hübsche breitbauchige Kanne, deren Henkel abermals aus einem Löwenfuss besteht. Um den oberen Theil des Bauches geht ein Ornamentband aus Arabesken, der

untere hat scharfe Einschnitte, die eine Art Rosette bilden. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 94. Nach dem Abdruck in der Kupferstichsammlung des britischen Museums in London.

Taf. XXIV: Interessante Kanne, deren unterer Theil rosettenartig kanellirt ist. Die Mitte schmückt links und rechts ein Faunkopf, an dem Ohre des einen und an dem Horne des anderen ist eine Draperie aufgehängt, auf deren Mitte eine Eule sitzt. Die beiden Hörner des einen Faunkopfes bilden zugleich den Henkel. Den Fuss bildet ein Volumen von Löwentatzen. Monogramm und Jahreszahl 1543. Bartsch Nr. 95. Nach dem gelbkolorirten Abdruck in der Kupferstichsammlung in München.

Taf. XXV: Unglasirte Thonschüssel im Berliner Kunstgewerbemuseum. Leider gibt die um $\frac{2}{3}$ verkleinerte, etwas missglückte Abbildung keinen Begriff von der Schönheit des Originals.

Taf. XXVI: Ofen des Augustin Hirsvogel im Arbeitszimmer des Königs auf der Burg in Nürnberg. Dieser Prachtofen hat sammt den Füßen eine Höhe von 2,64 m. Die Breite der Vorderseite des Unterbaues beträgt 0,80 m, jene der Langseite 1,43 m; die Breite des Oberbaues ist 0,67 m.

Taf. XXVII: Kachel des Ofens auf Taf. XXVI mit einem antiquitätischen Gefäß als Einsatzbild. Höhe 80 cm, Breite 48 cm.

Taf. XXVIII,₁: Pilaster des Unterbaues an dem Ofen auf Taf. XXVI. Höhe 80 cm, Breite 21 cm.

— 2: Pilaster des Oberbaues des gleichen Ofens. Höhe 80 cm, Breite 14,5 cm.

Taf. XXIX: Gesimse und Friese des Ofens auf Taf. XXVI.

Taf. XXX: St. Franziskus mit den Wundmalen. Stück eines Glasgemäldes der Rochuskapelle in Nürnberg. Höhe 67 cm. — Leider ist mir der Aufsatz von Prof. Bergau (Allgemeine deutsche Biographie) erst so spät zur Hand gekommen, dass ich ihn oben nur mehr in einer Anmerkung ausführen konnte. Der geehrte Verfasser hat in demselben die in Rede stehenden Gemälde schon dem Augustin Hirsvogel, die Entwürfe dazu aber Albrecht Dürer zugeschrieben. Ich glaube der verdiente Gelehrte, der nun leider durch Krankheit seinem Berufe entzogen ist, wird sich meiner Ansicht, dass auch die Entwürfe von Aug. Hirsvogel sind, anschließen.

Taf. XXXI: Architektonischer Abschluss eines Glasgemäldes in der Rochuskapelle in Nürnberg. Die Köpfe der beiden Engel zeigen den Hirsvogel'schen Typus ebenso wie der Engelskopf in der Pilasterfüllung des Ofens (Taf. XXVIII), und selbst der Engelskopf auf dem Gefässentwurf, welchen Taf. XXII abbildet, kann die Verwandtschaft damit nicht verleugnen, wenn er auch in der Radirtechnik etwas feiner ausgeführt ist. Höhe 60 cm, Breite 60 cm.

Taf. XXXII: Zwei Pilaster der Glasgemälde in der Rochuskapelle in Nürnberg. Höhe der beiden 65 cm.

Taf. XXXIII,₁: Bogenstück mit Guirlande eines Glasgemäldes der Rochuskapelle in Nürnberg. Diese und ähnliche Guirlanden der Glasgemälde muss dieselbe Hand geschaffen haben wie jene auf dem Gefässentwurf, welchen Taf. XI abbildet. Breite 43,5 cm, Höhe 35 cm.

— 2: Bogenfüllungen der Glasgemälde in der Rochuskapelle in Nürnberg. In diesen zeigen sich noch gothische Reminiscenzen des Künstlers aus dem väterlichen Atelier. Breite des oberen Stückes 70 cm, des unteren 55 cm.

Taf. XXXIV,₁: Vase mit Blätterbouquet, Pilasterfüllung eines Glasgemäldes in der Rochuskapelle in Nürnberg. Genau das gleiche Blätterbouquet zeigt eine Pilasterfüllung des Ofens im Arbeitszimmer der Königin auf der Burg in Nürnberg. Höhe 44 cm.

— 2: Pilasterfüllung eines Glasgemäldes der Rochuskapelle in Nürnberg. Höhe 55 cm.

Taf. XXXV: Unglasirte Kachel in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums. Das Einsatzbild zeigt eine antiquitätische Vase mit einem Rosenbouquet. Die beiden seitlich,

etwas über der Mitte angebrachten Masken haben namentlich im Originale eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Mascaron an dem Gefässentwurfe auf Taf. XVI und dem Satyrkopfe an dem Gefässentwurfe auf Taf. XIV. Höhe des Originals 50 cm, Breite 28,5 cm.

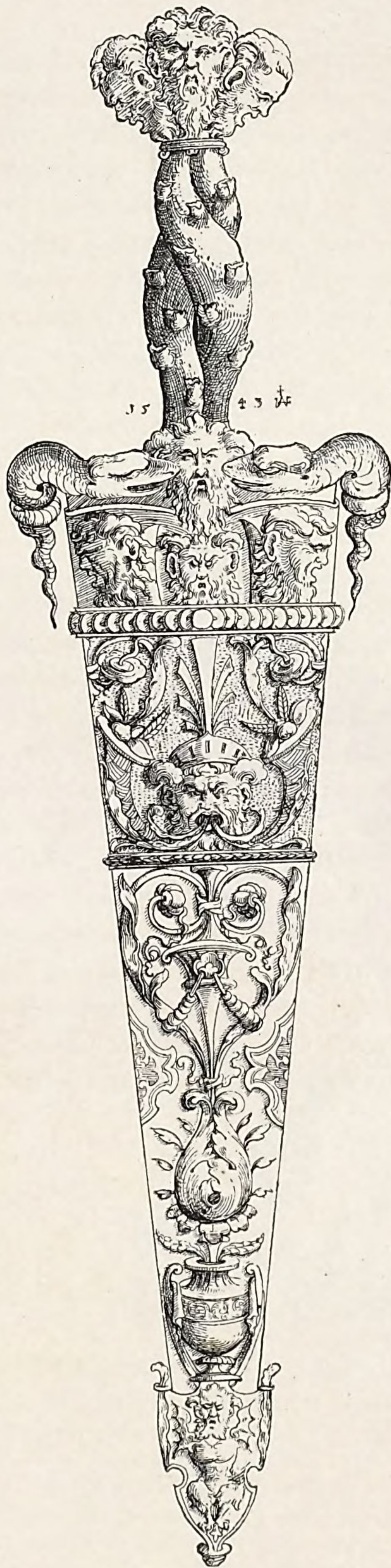
Taf. XXXVI: Alte Kachel, deren Originalform sich einst im Besitze C. W. Fleischmann's in Nürnberg befand. Das Einsatzbild zeigt eine Aqua nach Virgil Solis; die ganze Art der Kachel aber athmet Hirsvogel'schen Einfluss. Auf dem betreffenden Ofen waren die vier Elemente dargestellt. Die Kachel mit dem Ignis befindet sich in Dresden. Die Umrahmung ist überall die gleiche, sie wird durch die Gestalten der vier Jahreszeiten ausgefüllt. Höhe der Kachel 60 cm, Breite 46 cm.

Taf. XXXVII: Alte Kachel, deren Originalform sich einst im Besitze C. W. Fleischmann's in Nürnberg befand. Das Einsatzbild zeigt eine Hirsvogel'sche Landschaft mit dem stereotypen Bache und der Brücke darüber, sowie mit den bekannten Felsen und Bäumen im Hintergrunde. Als Staffage figurirt eine biblische Scene, Tobias von einem Engel geführt. Beide Gestalten sind von grosser Anmuth. Die Umrahmung scheint etwas später zu sein; doch sind die Engelsköpfe und deren Flügel an der Laibung des Bogens ohne Zweifel nach einem Hirsvogel'schen Vorbilde gemacht. Auch darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Form schon etwas defekt war, als Fleischmann den Abguss machen liess. Vielleicht erscheint die Umrahmung nur deshalb jünger als das Einsatzbild. An den beiden Pilastern steht einerseits die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage und die Wahrheit mit dem Spiegel, andererseits der Glaube mit dem Kreuze und eine Gestalt mit abwärts gefalteten Händen, die Demuth oder Hoffnung. Ueber dem Bogen befindet sich die Personifikation der Liebe. Letztere stellt aber auch für den oberen Bilderkreis der fünf Sinne das Gefühl dar. Links von ihr ist der Geruch und das Gehör, rechts der Geschmack und das Gesicht dargestellt. Dieses wird in origineller Weise durch eine weibliche Gestalt gebildet, welche den aus einer hochgehaltenen Kanne in eine Schale fliessenden Wein- oder Wasserstrahl betrachtet. Höhe der Kachel 49 cm, Breite 40 cm.

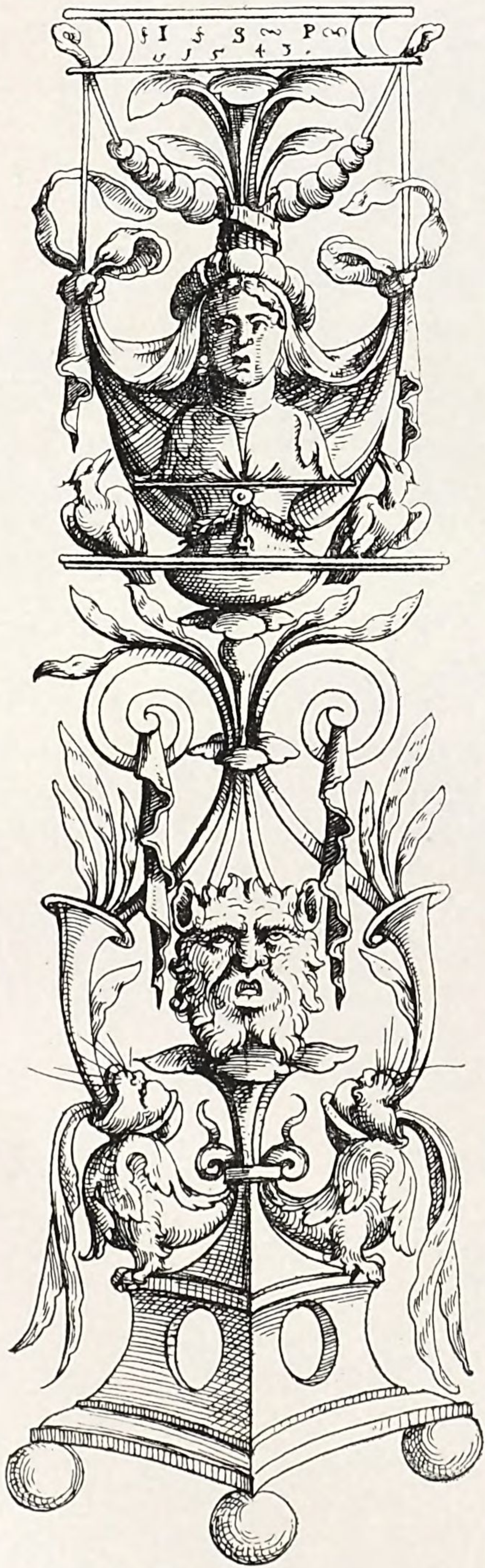
Taf. XXXVIII: Kreussener Krug in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums, welcher zeigt, wie der ganze Umfang eines Hirsvogel'schen Ofens, die Kacheln mit ihren Umrahmungen und die dieselben trennenden Karyatiden auf die Kreussener Gefässe abgewickelt wurden. Höhe 18,3 cm, obere Breite 8,2 cm, untere Breite 15 cm.

Berichtigungen:

- Seite 16 Zeile 25 lies statt Zeil: Zeit.
- Seite 16 Zeile 39 lies statt Erzeugnisse: Erzeugung.
- Seite 20 Zeile 9 statt Glasindustrie: Glasfabrikation.
- Seite 21 Zeile 24 lies statt Didikation: Dedikation.
- Seite 43 Zeile 17 lies statt (Taf. X,₁²) und Taf. XVIII: (Taf. X,₁²) und XVIII).
- Seite 51 ist das Monogramm umgekehrt zu denken.
- Seite 55 Zeile 29 lies statt Richtnng: Richtung.
- Seite 55 Zeile 21 lies statt klassischn: klassischen.



Tafel II. Zwei Dolche in ihren Scheiden. Radirungen von Aug. Hirsvogel.



Tafel III. Ornamentzeichnung für Goldschmiede. Radirung von Aug. Hirschvogel.



Tafel IV. Ornamentzeichnung für Goldschmiede. Radirung von Aug. Hirsvogel.



Tafel V. Ornamentzeichnung für Goldschmiede. Radirung von Aug. Hirsvogel.



Tafel VI. Ornamentzeichnungen für Goldschmiede. Radirungen von Aug. Hirschvogel.

1871

1872

1873

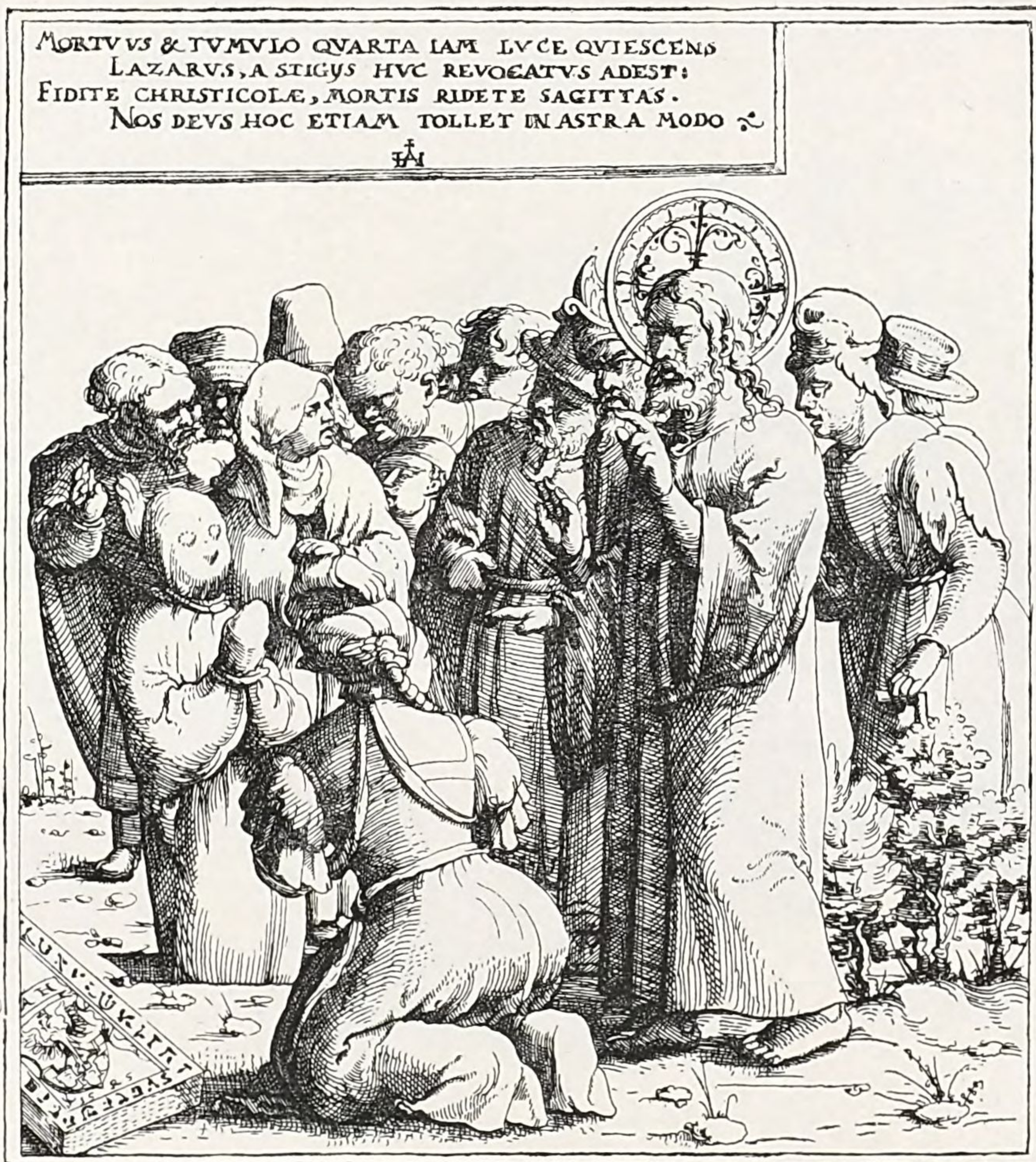
1874

1875

1876

1877

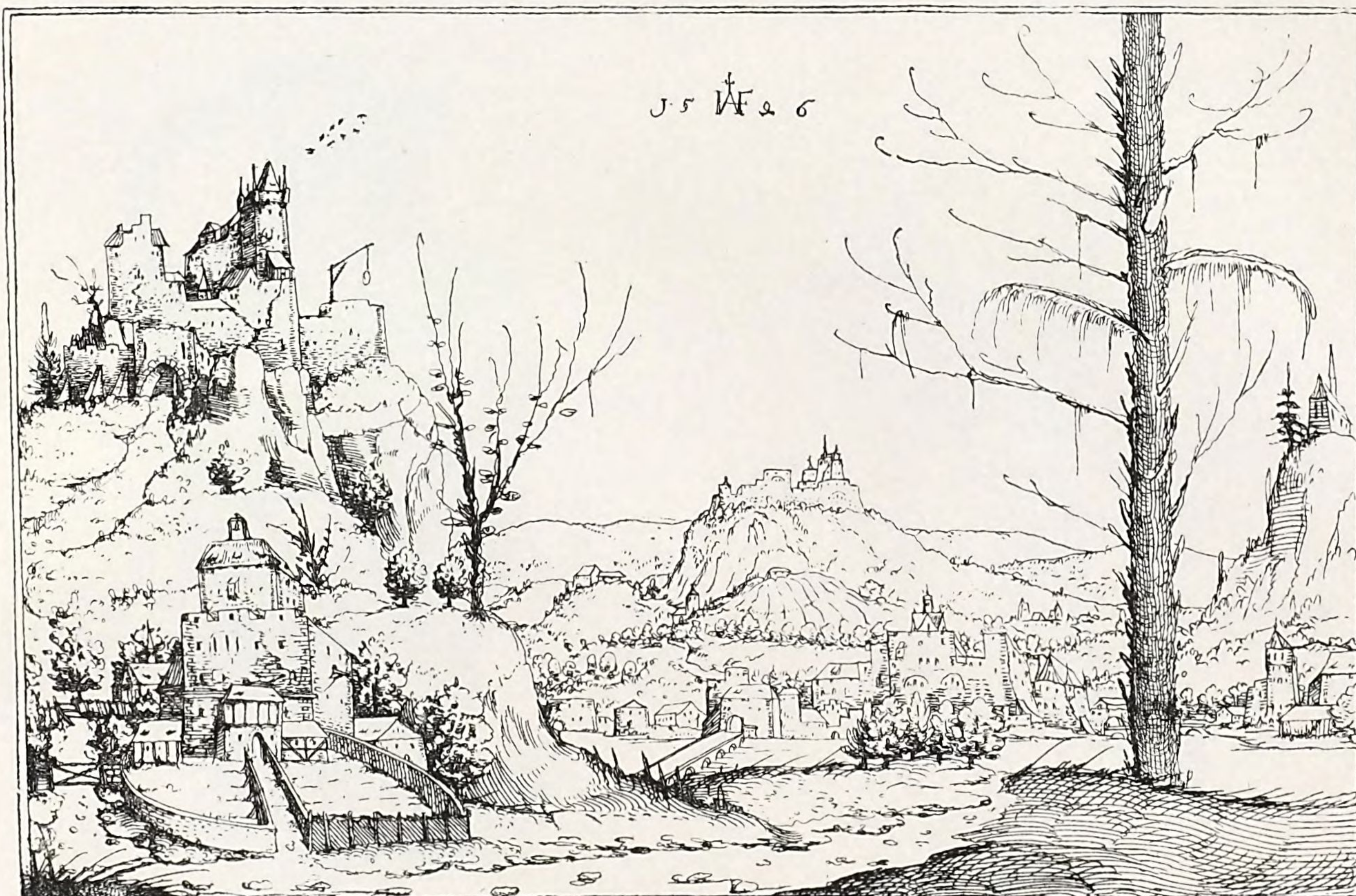
1878



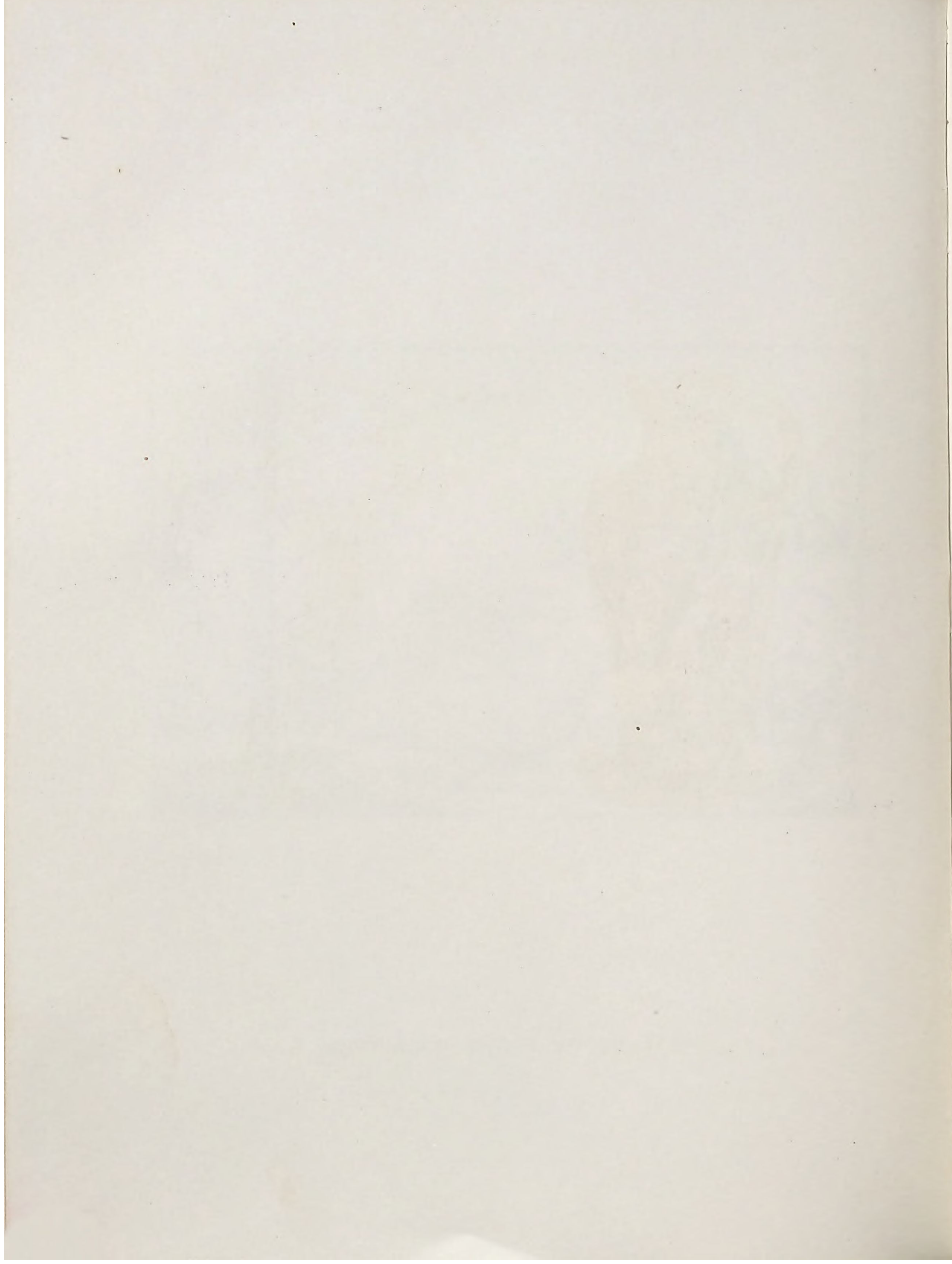
Tafel VII. Christus erweckt Lazarus. Radirung von Aug. Hirschvogel.

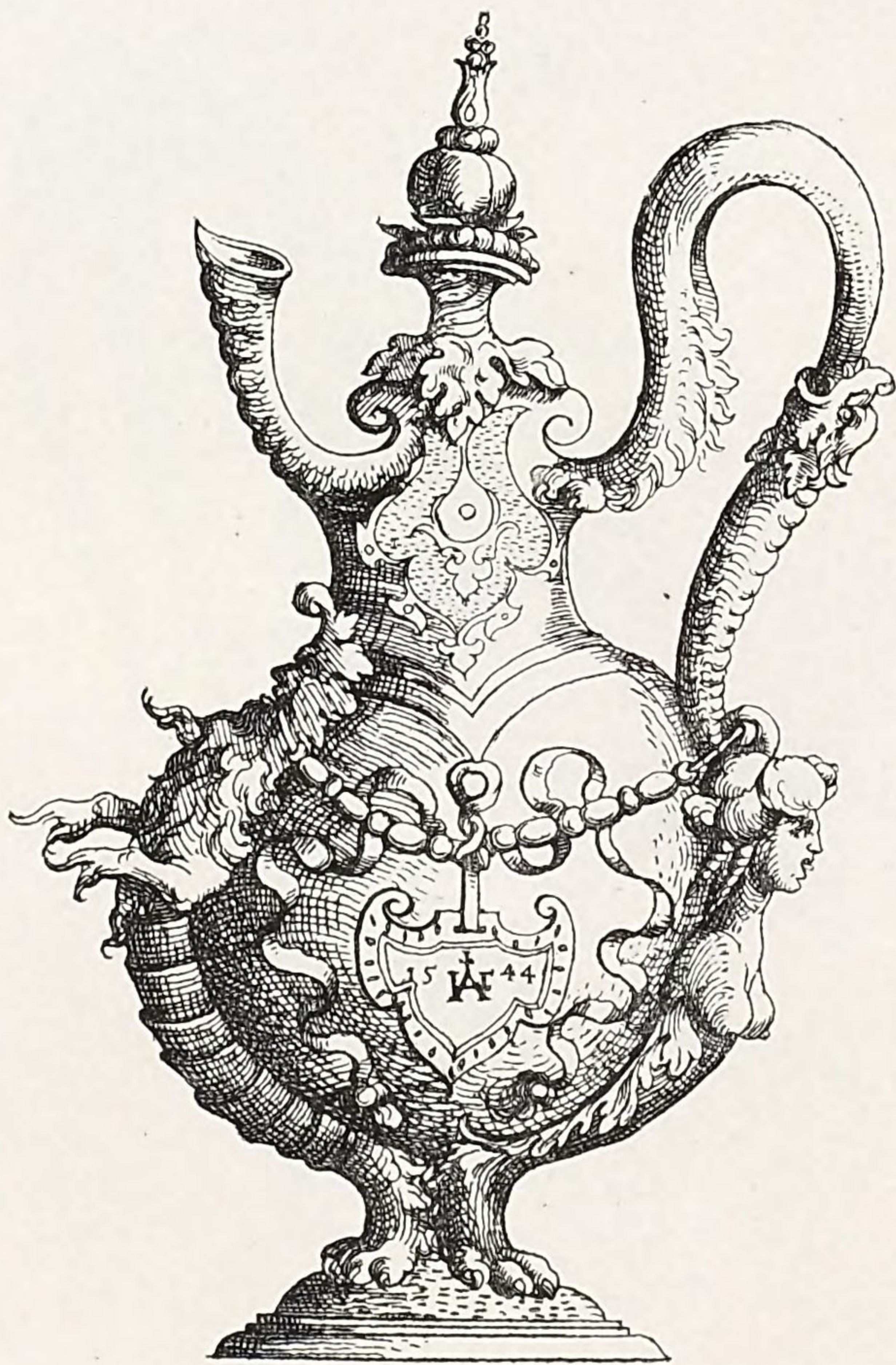


Tafel VIII. Jagd auf Wildenten. Radirung von Aug. Hirsvogel.



Tafel IX. Landschaft. Radirung von Aug. Hirschvogel.

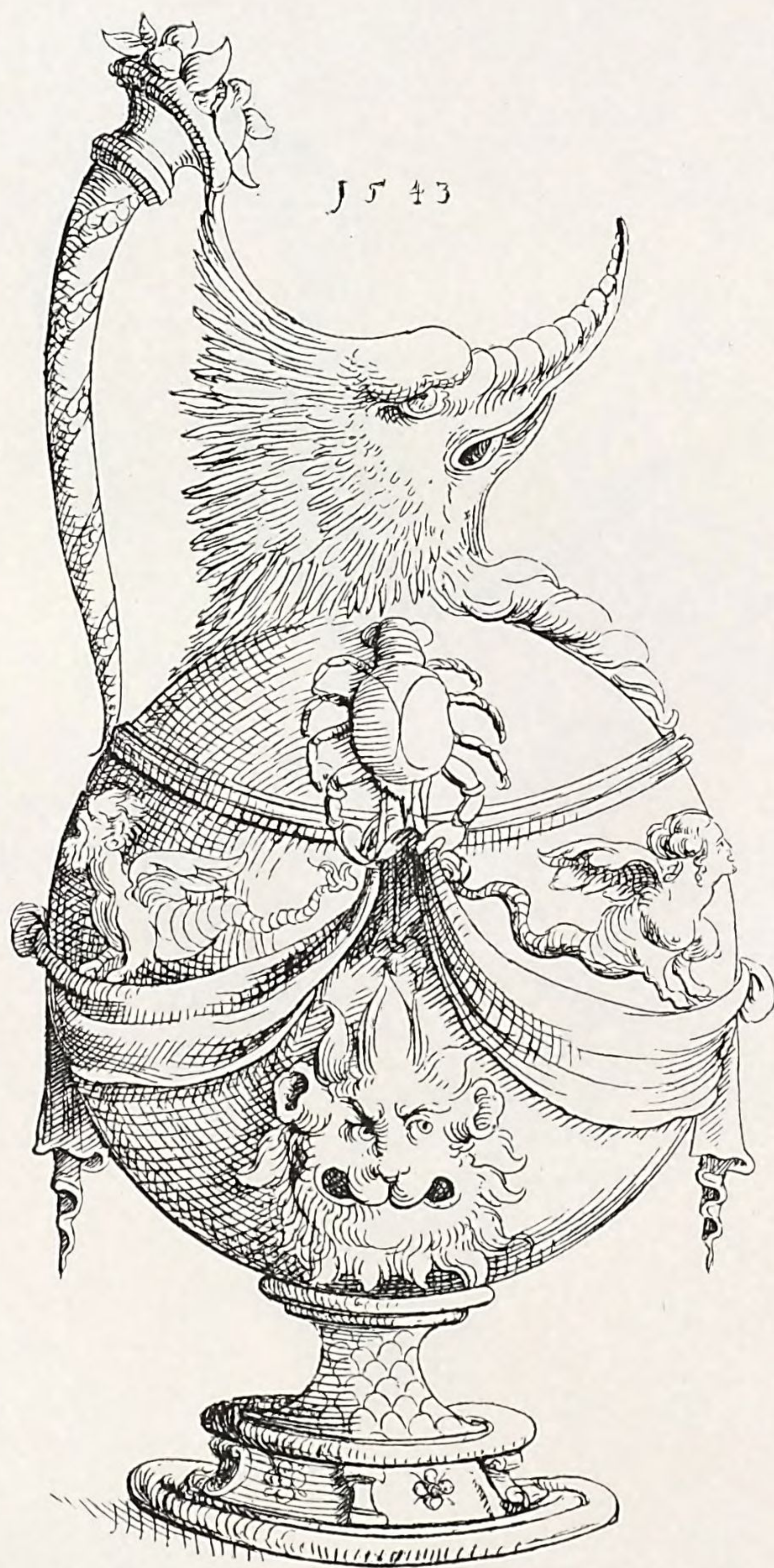




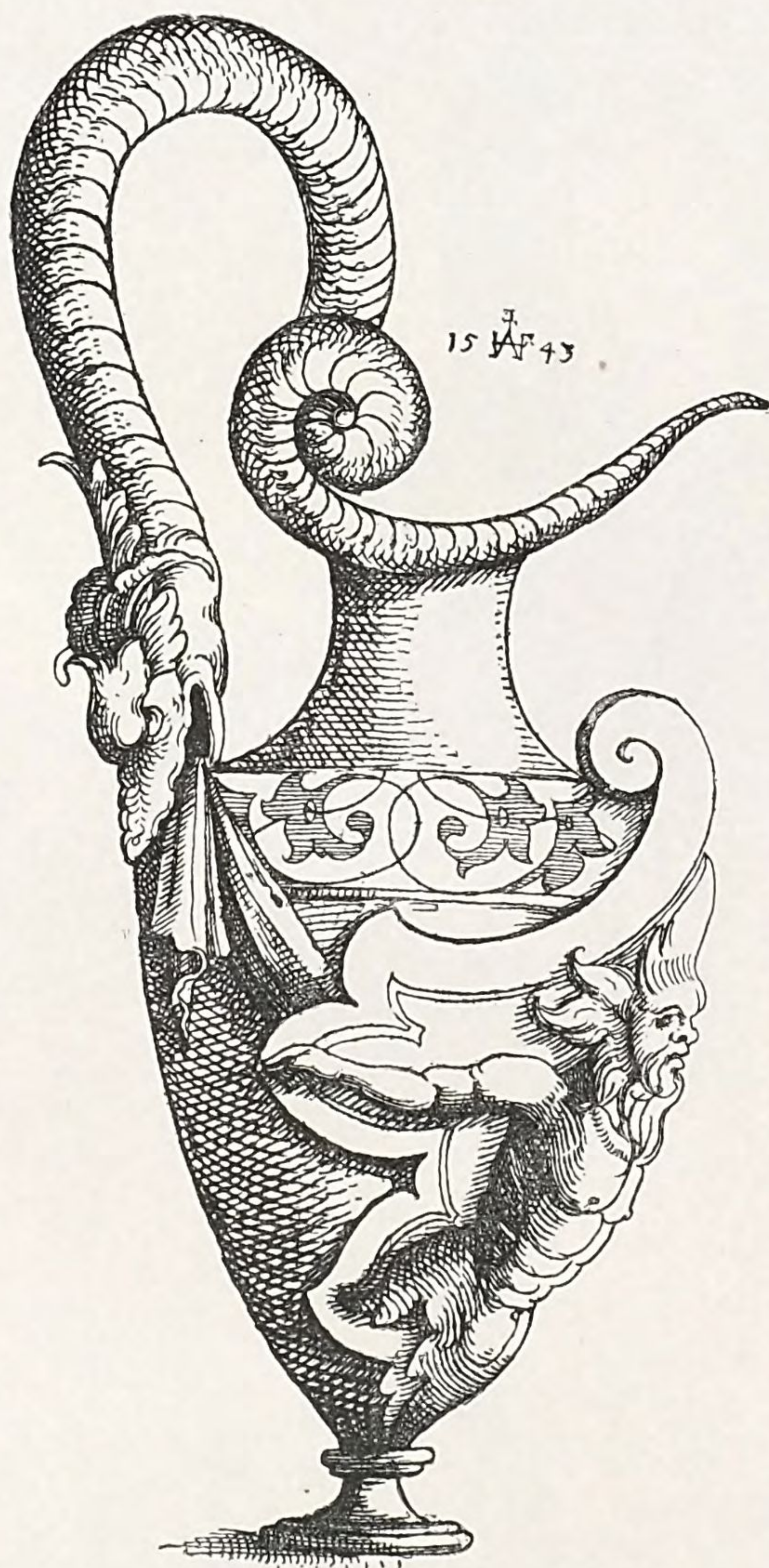
Tafel XI. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.



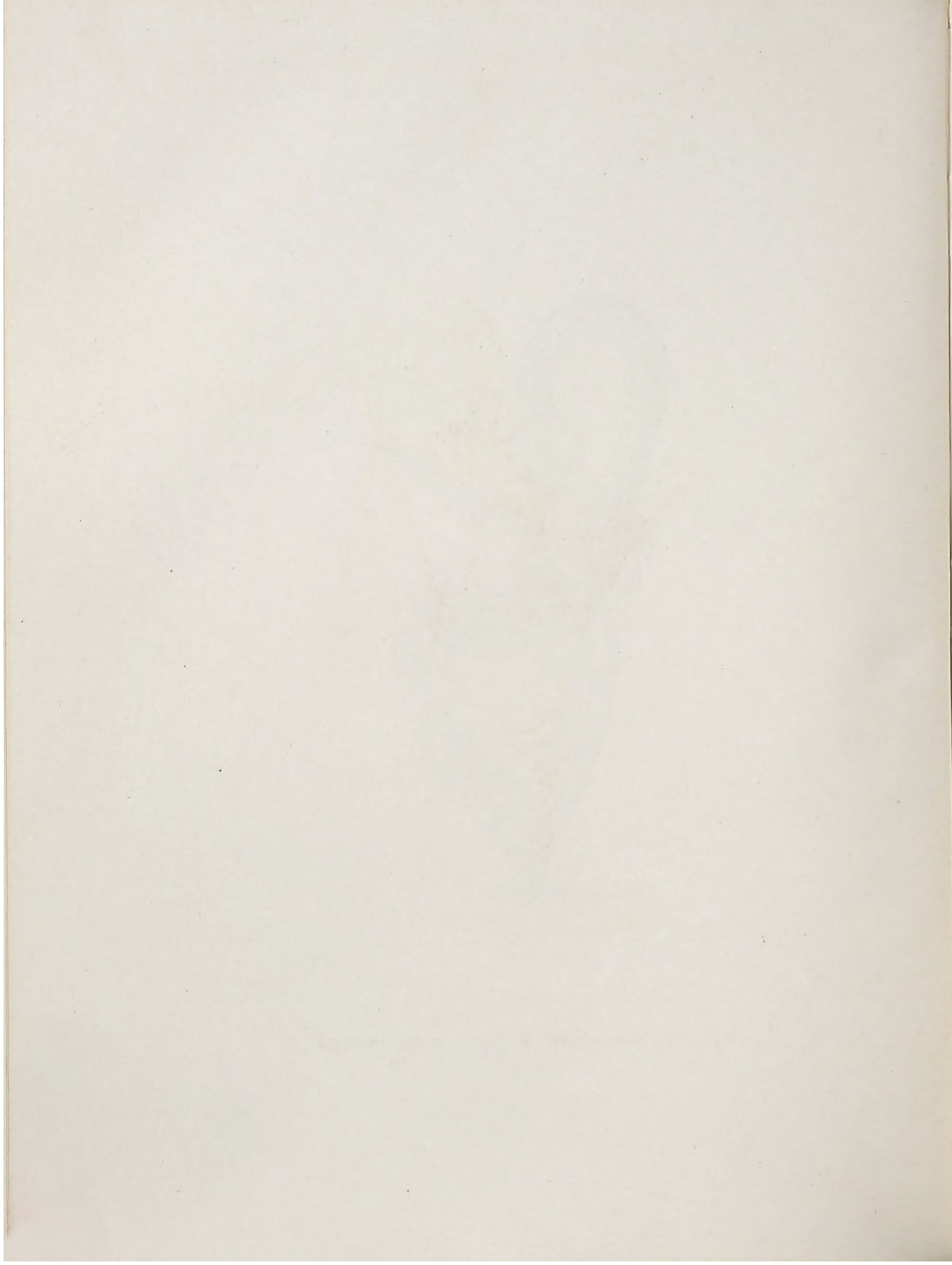
Tafel XII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirsvogel.

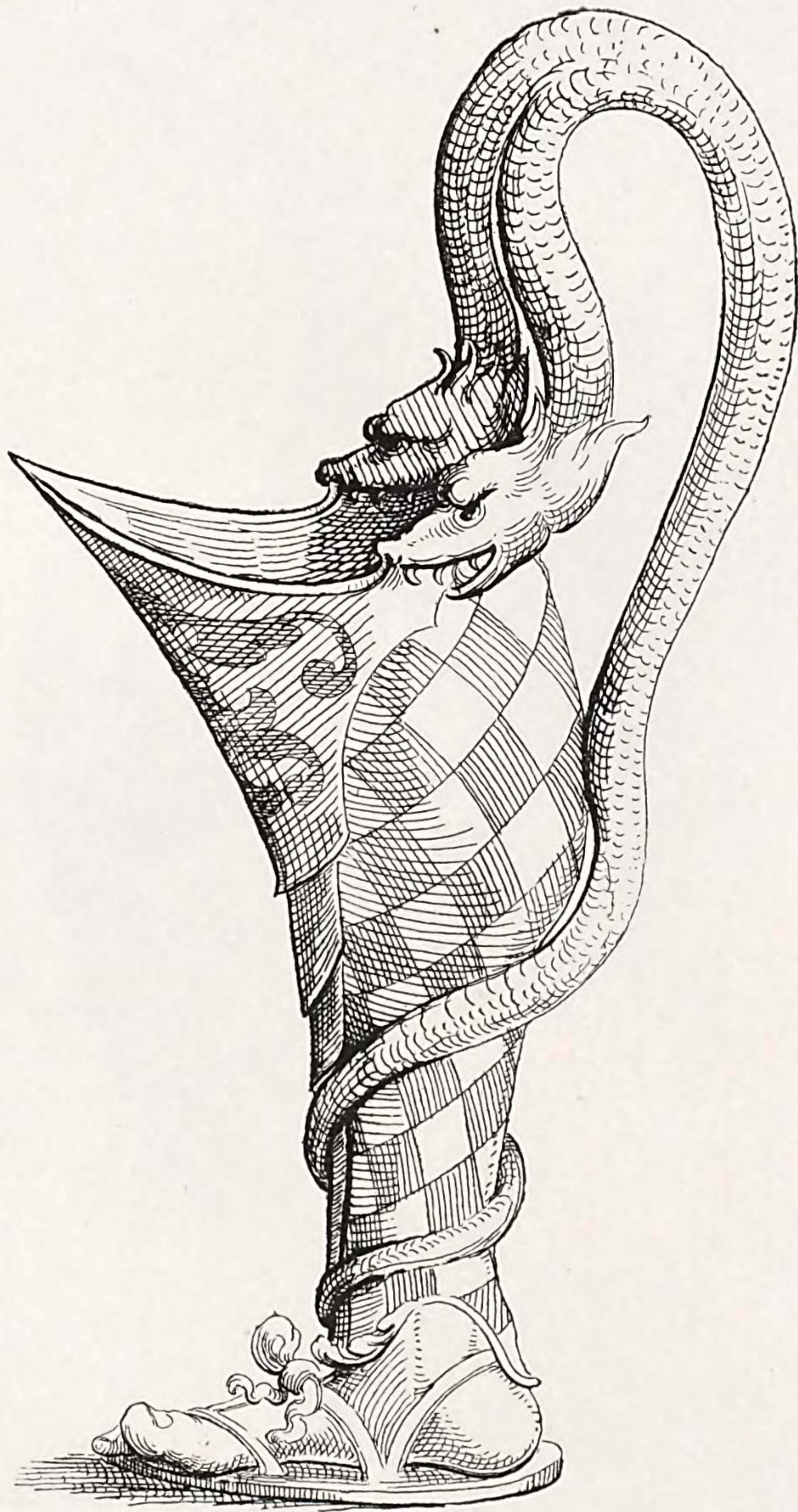


Tafel XIII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.

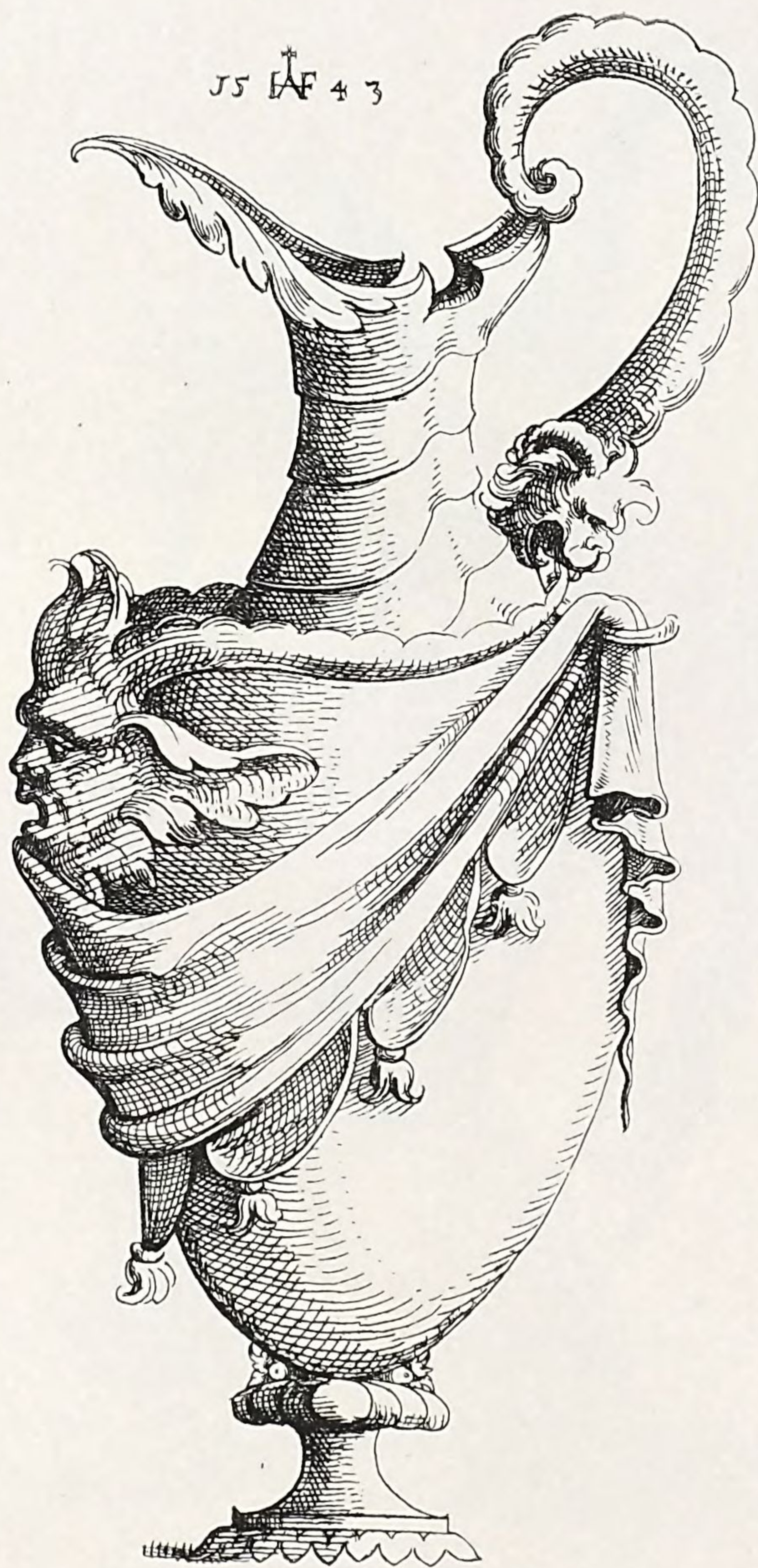


Tafel XIV. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.

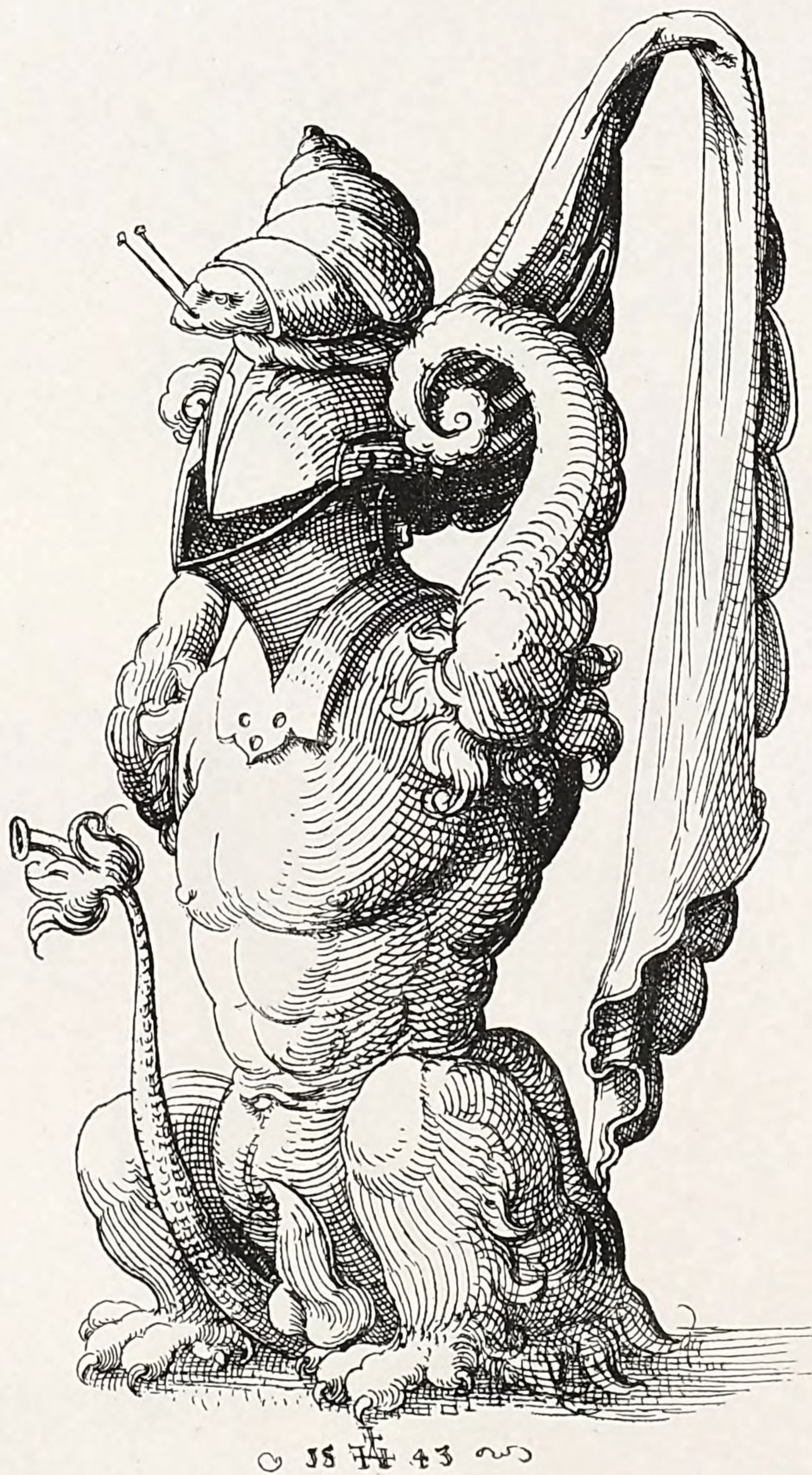




Tafel XV. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.



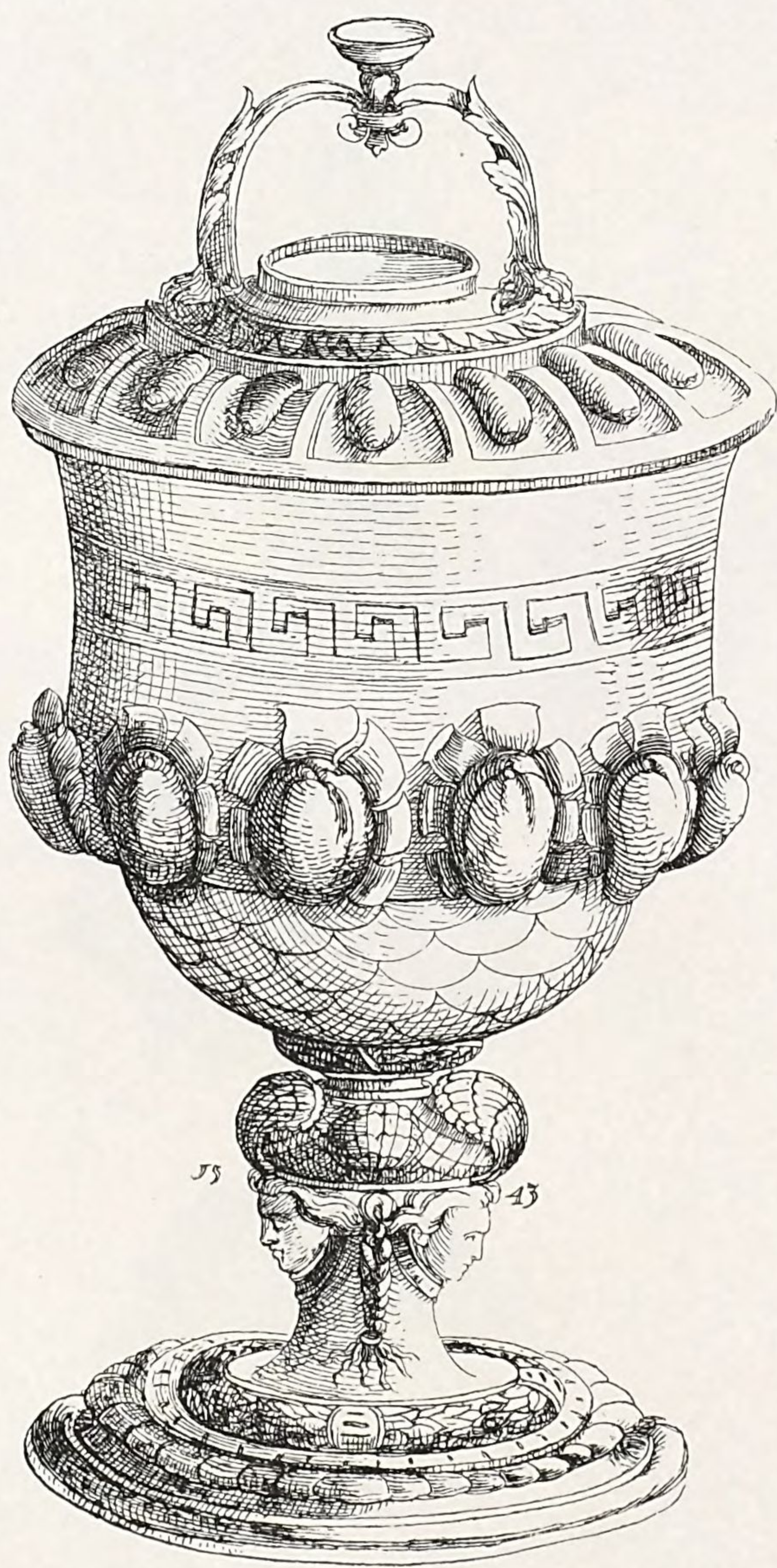
Tafel XVI. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirsvogel.



Tafel XVII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.

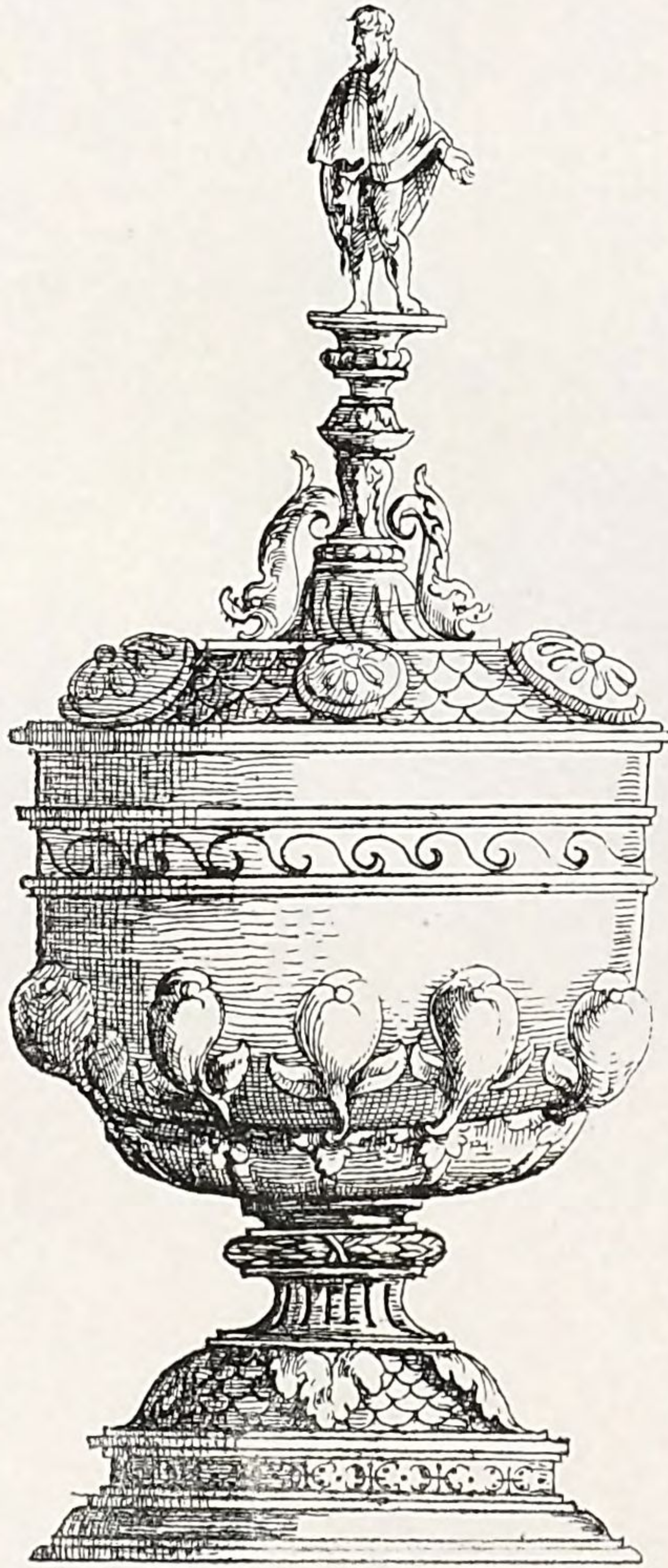


Tafel XVIII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirsvogel.

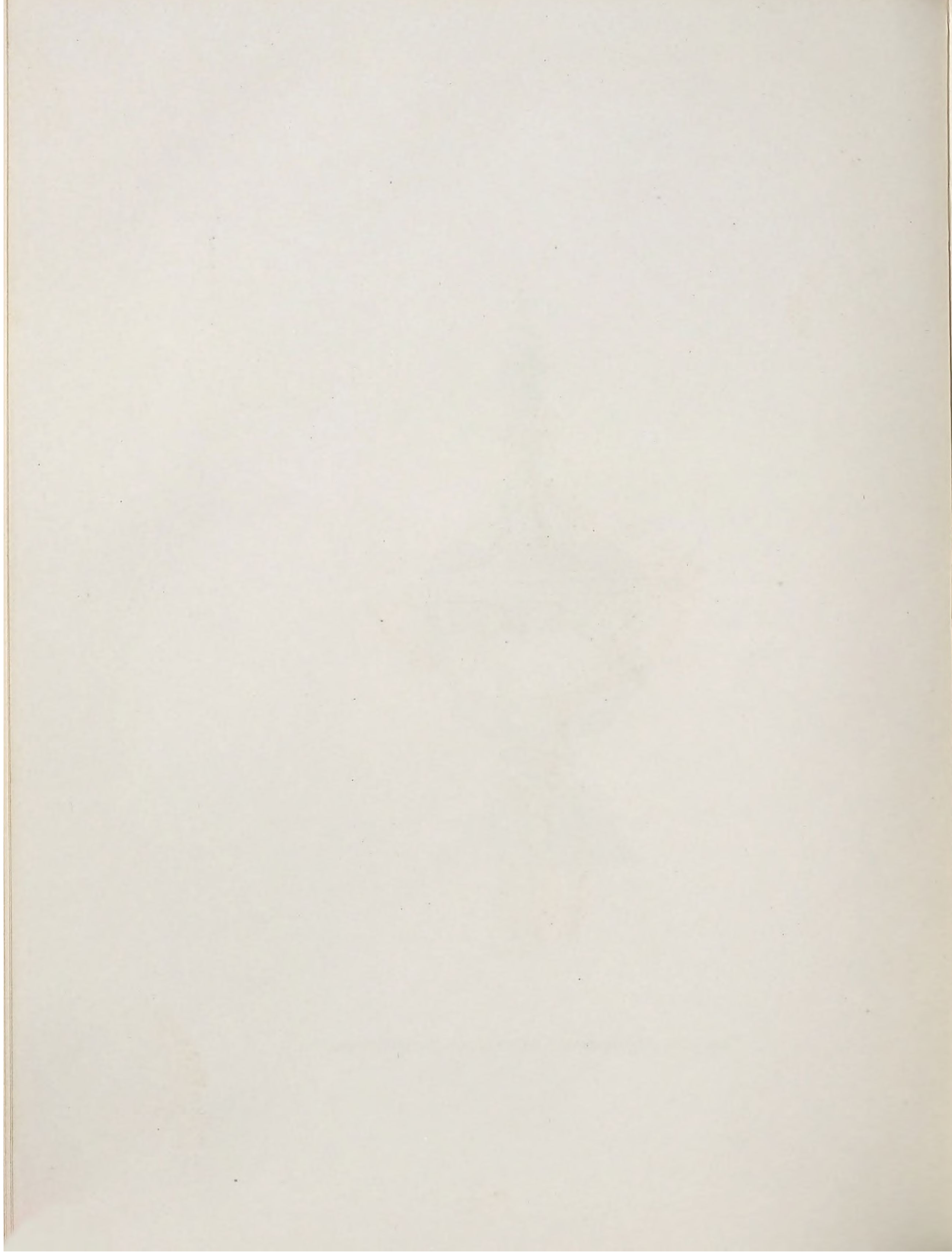


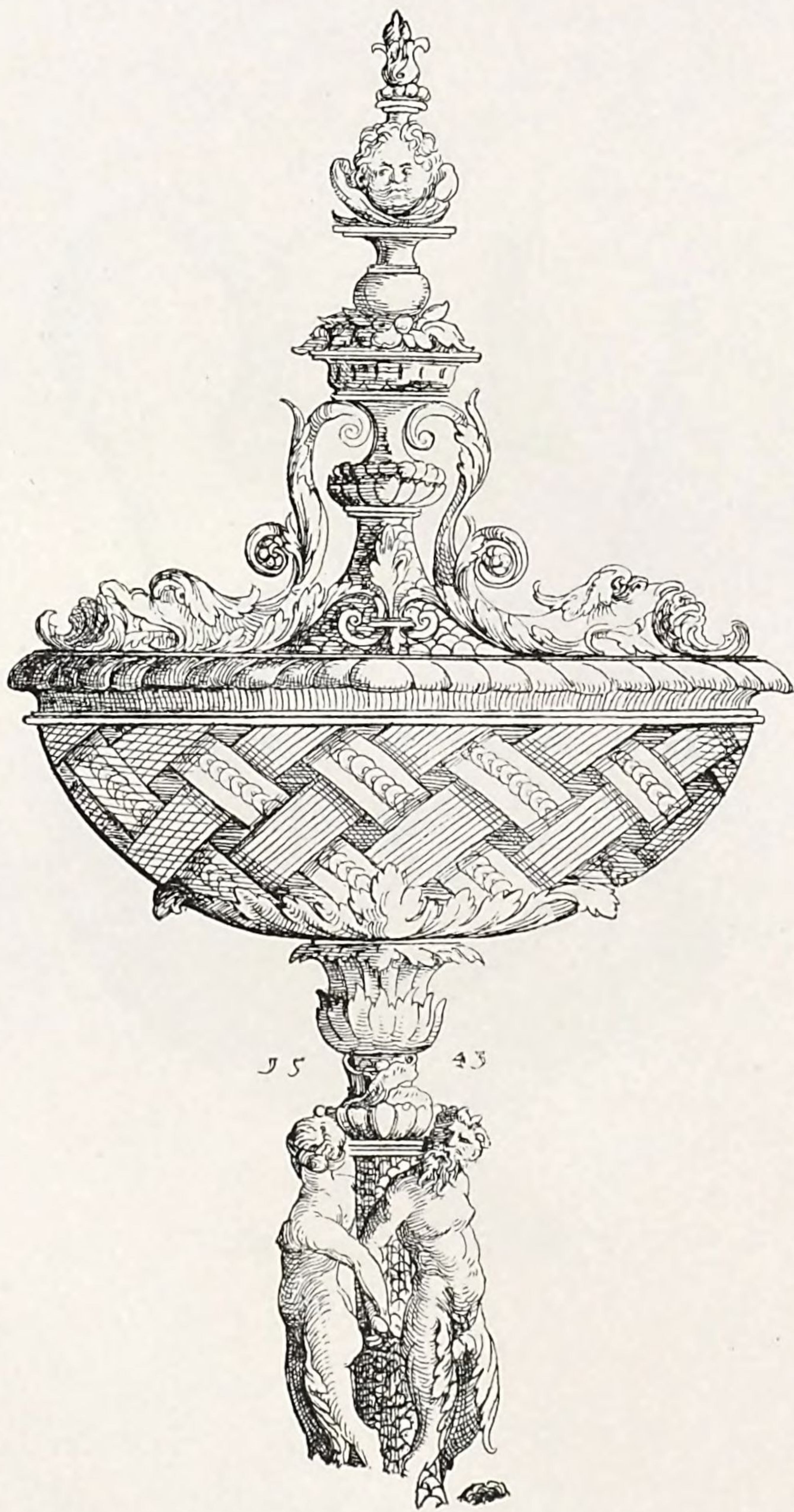
Tafel XIX. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirsvogel.

J 5 4 4

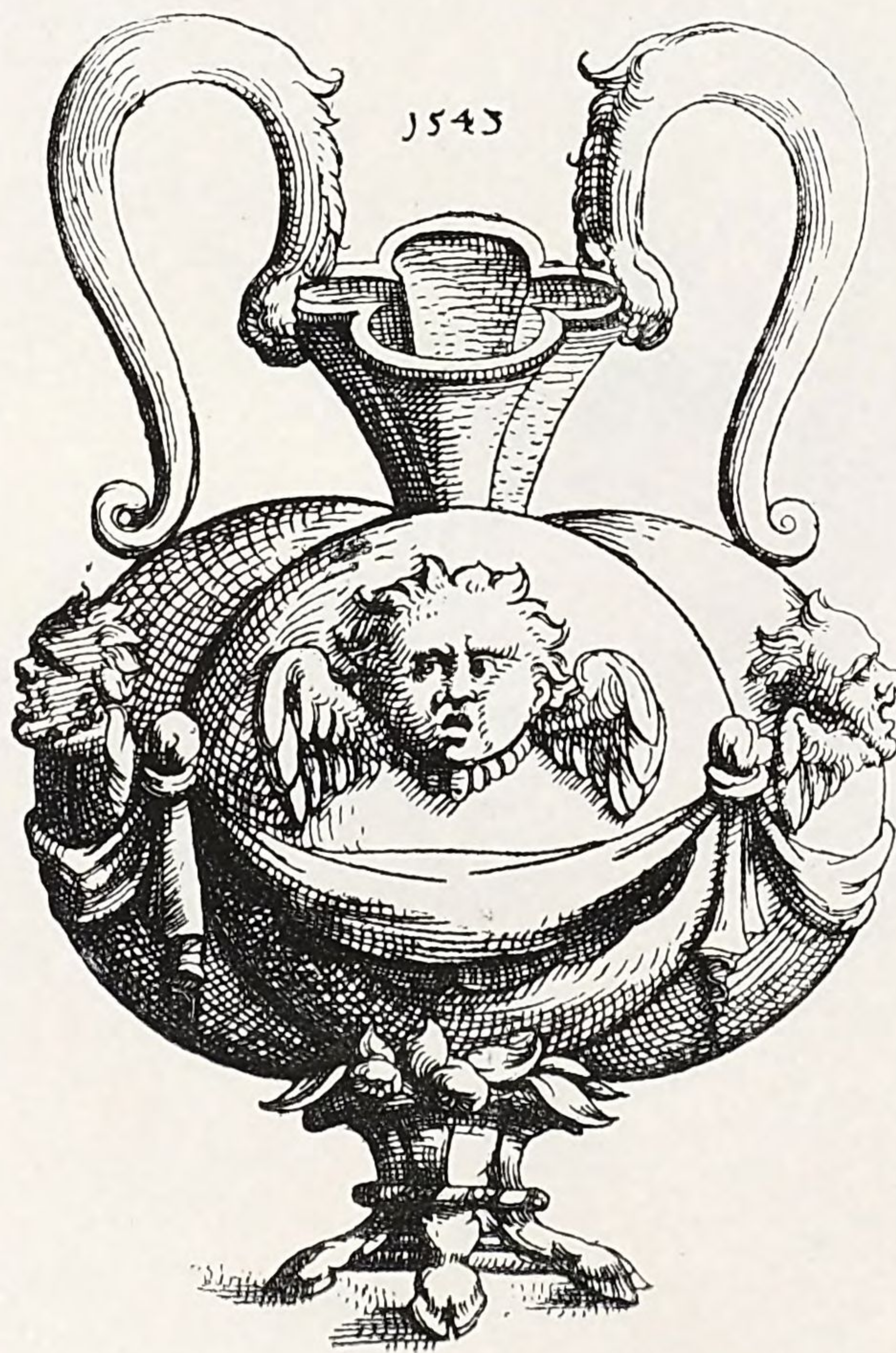


Tafel XX. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirs Vogel.





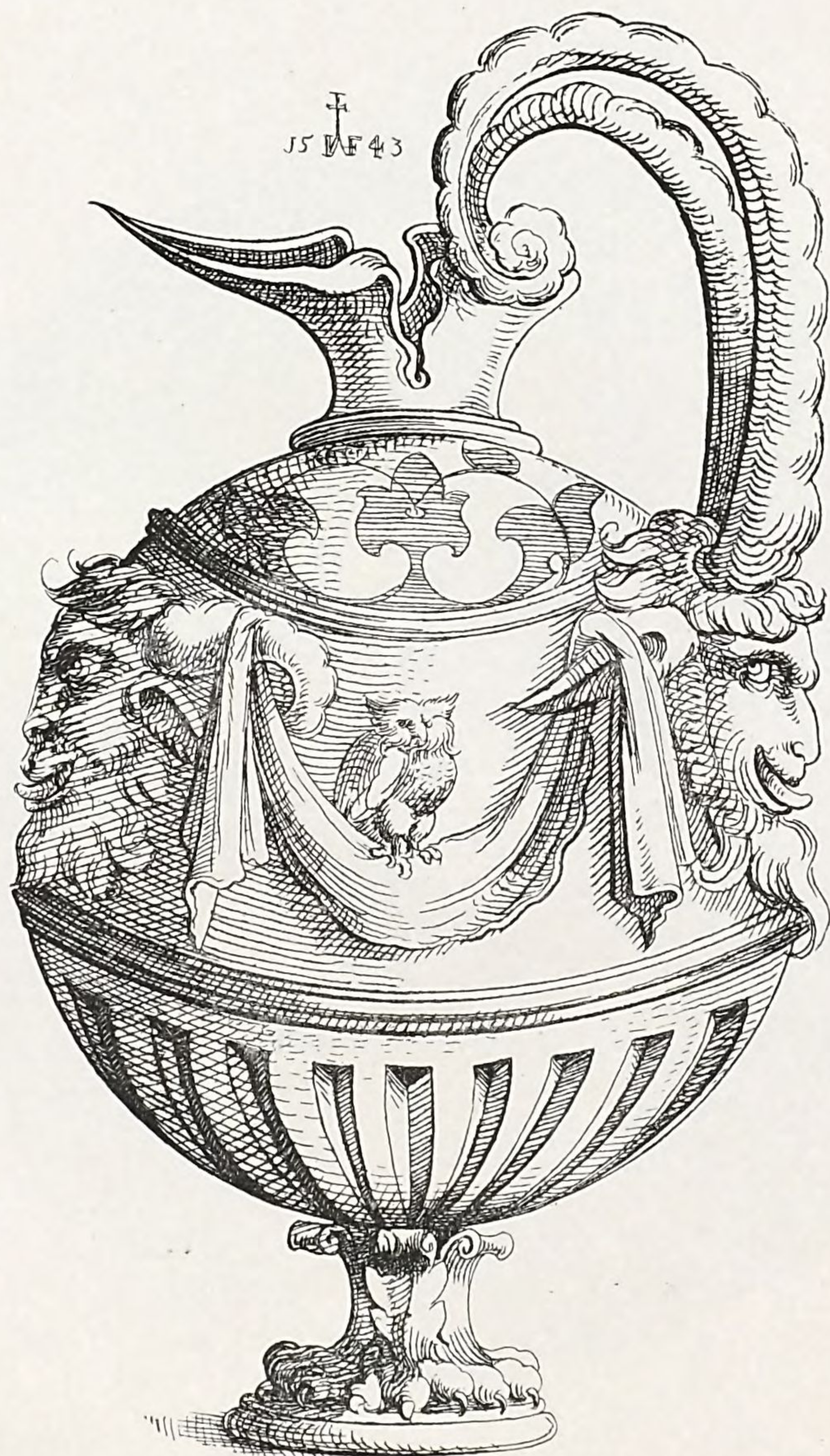
Tafel XXI. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirsvogel.



Tafel XXII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.



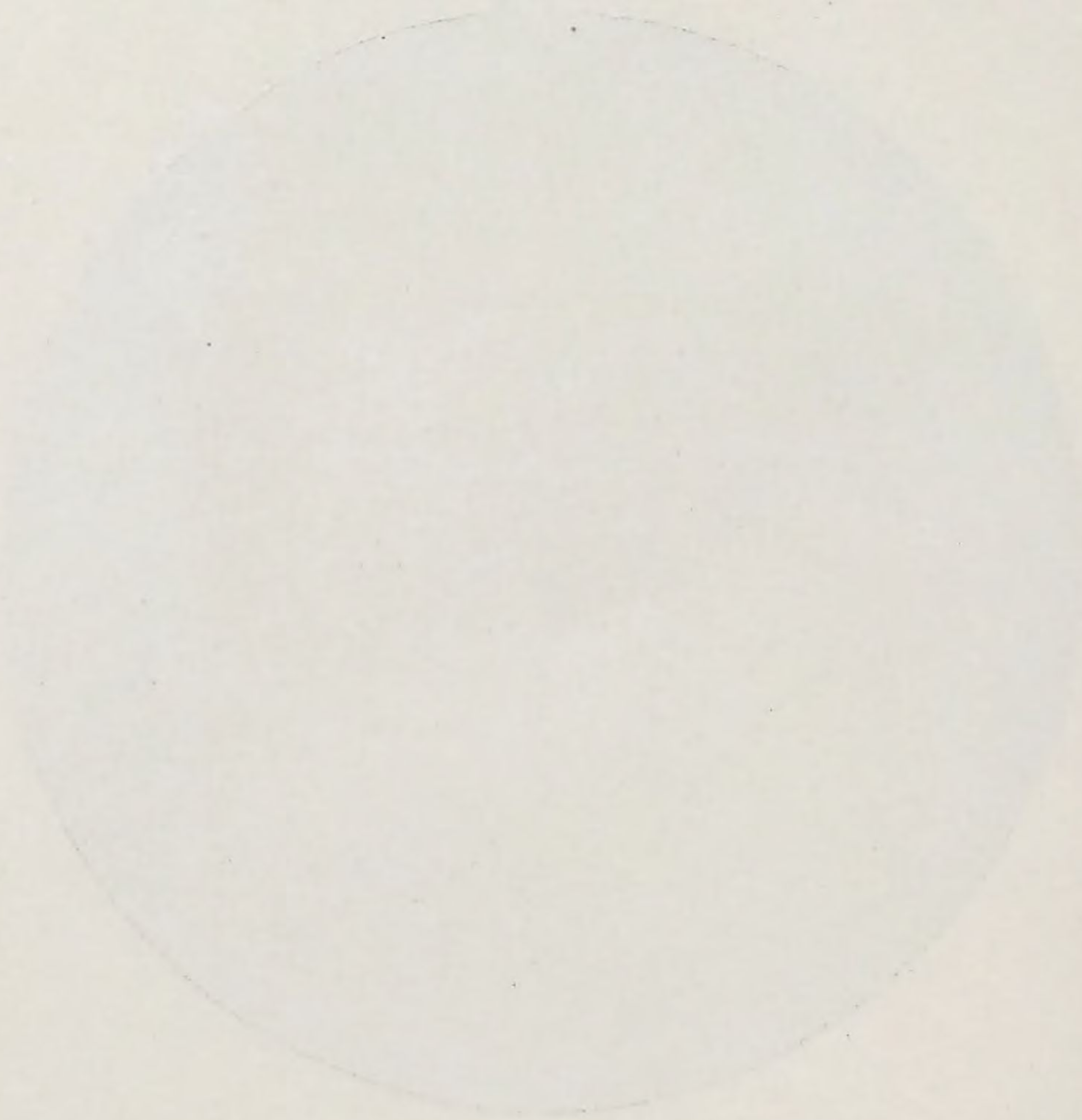
Tafel XXIII. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.

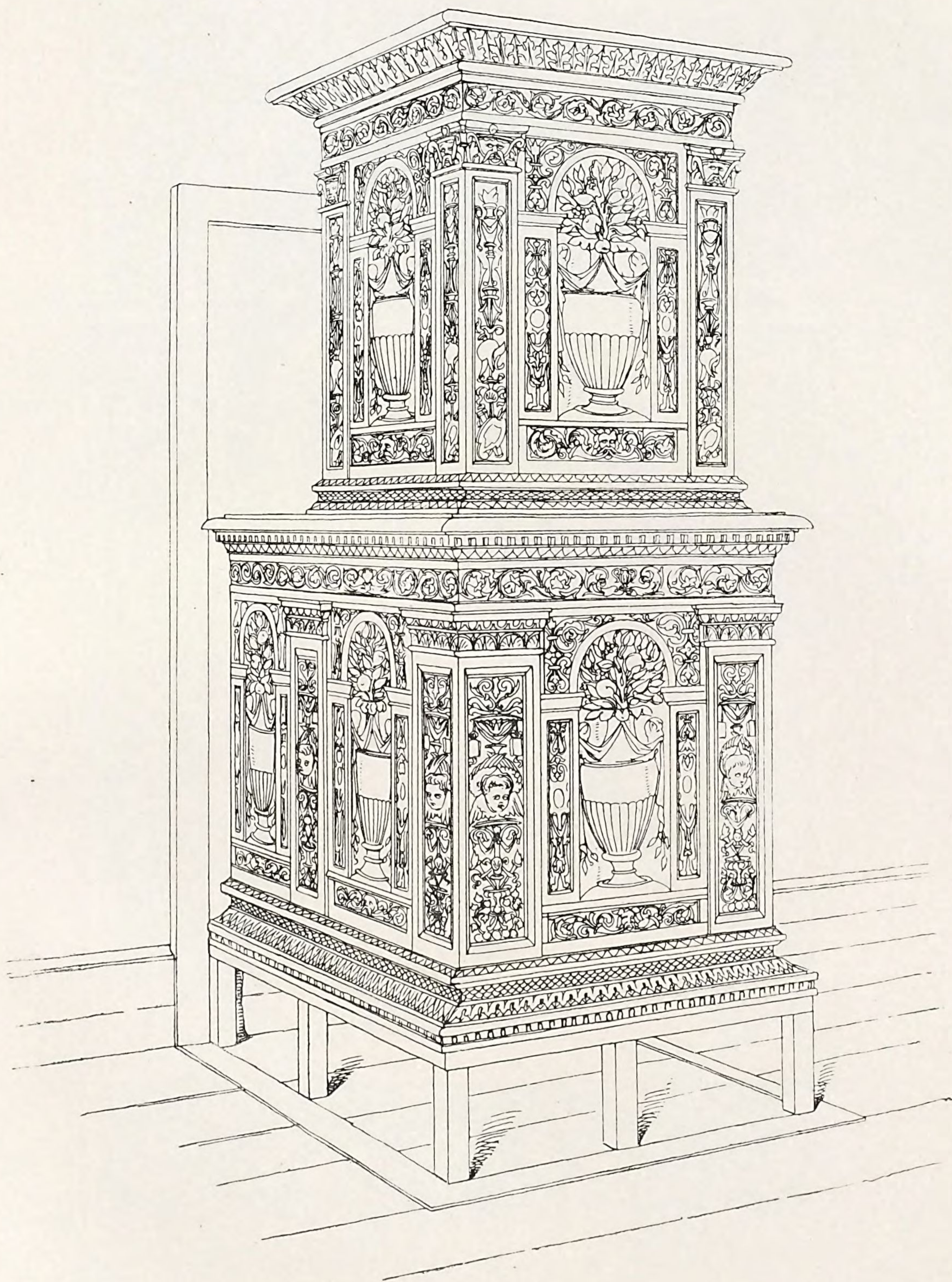


Tafel XXIV. Gefässentwurf. Radirung von Aug. Hirschvogel.

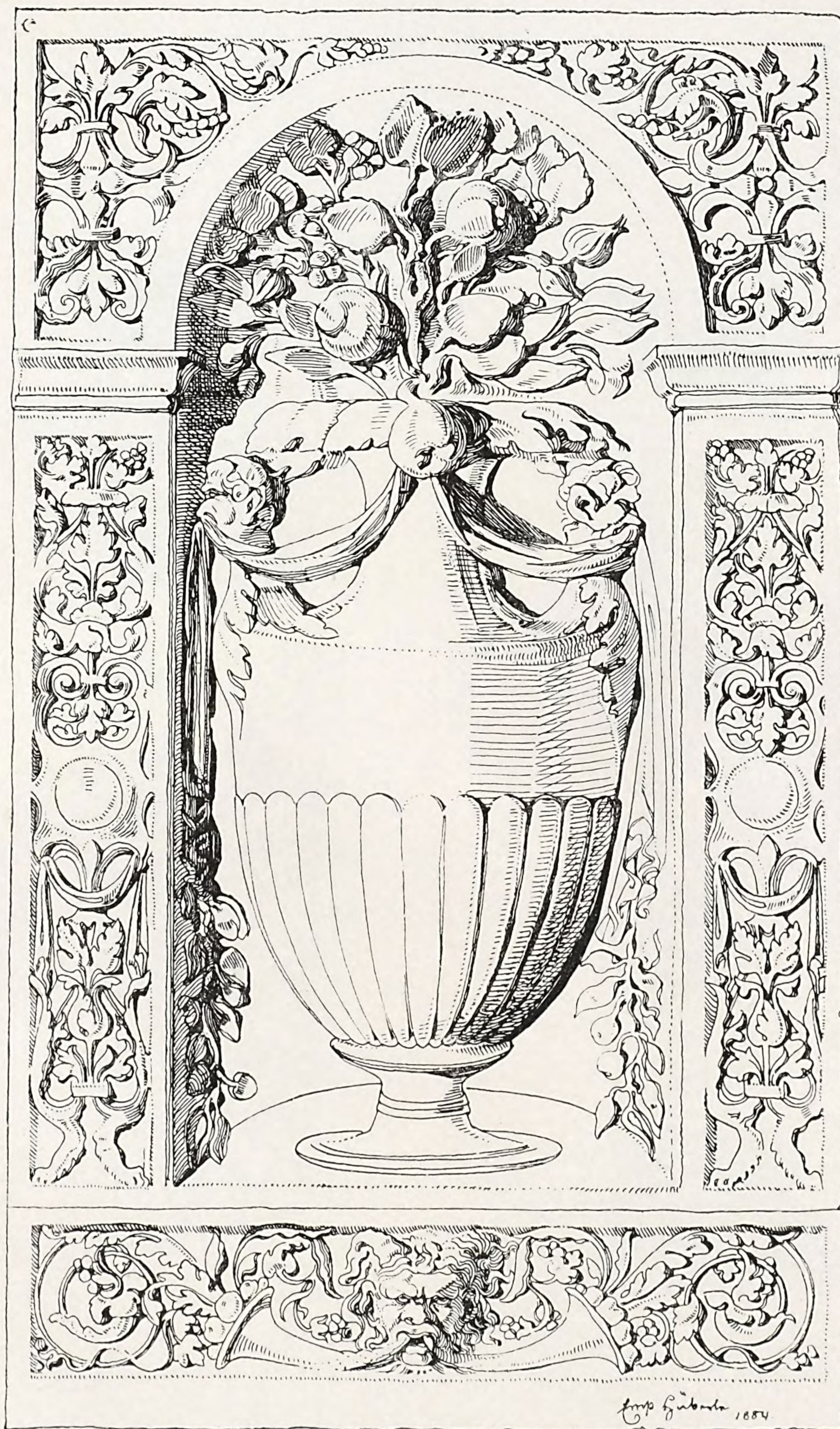


Tafel XXV. Unglasierte Thonschüssel im Kunstgewerbemuseum in Berlin.

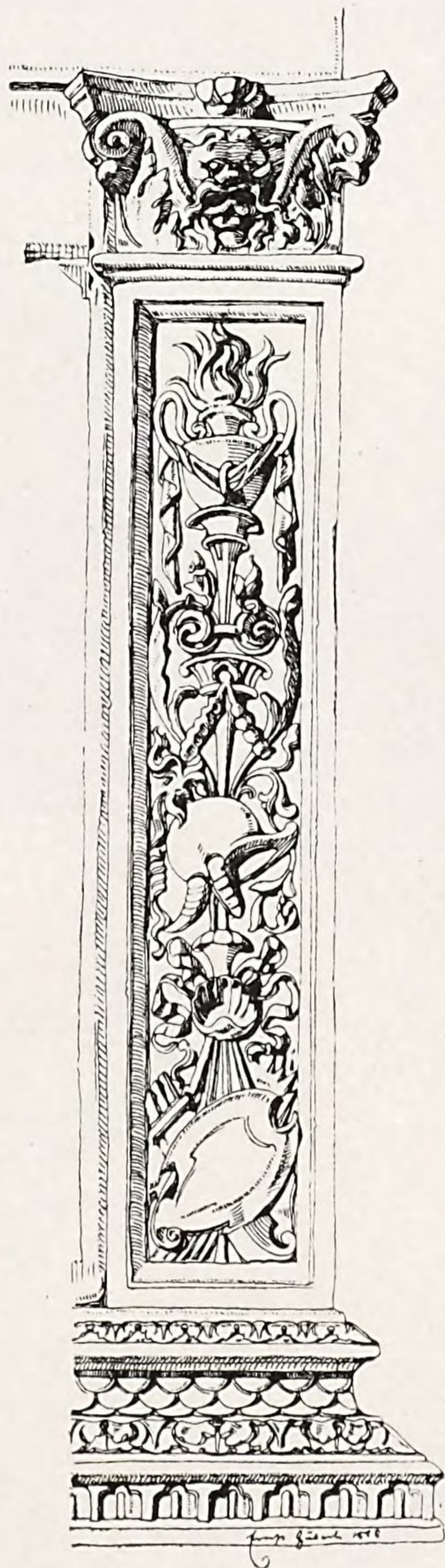




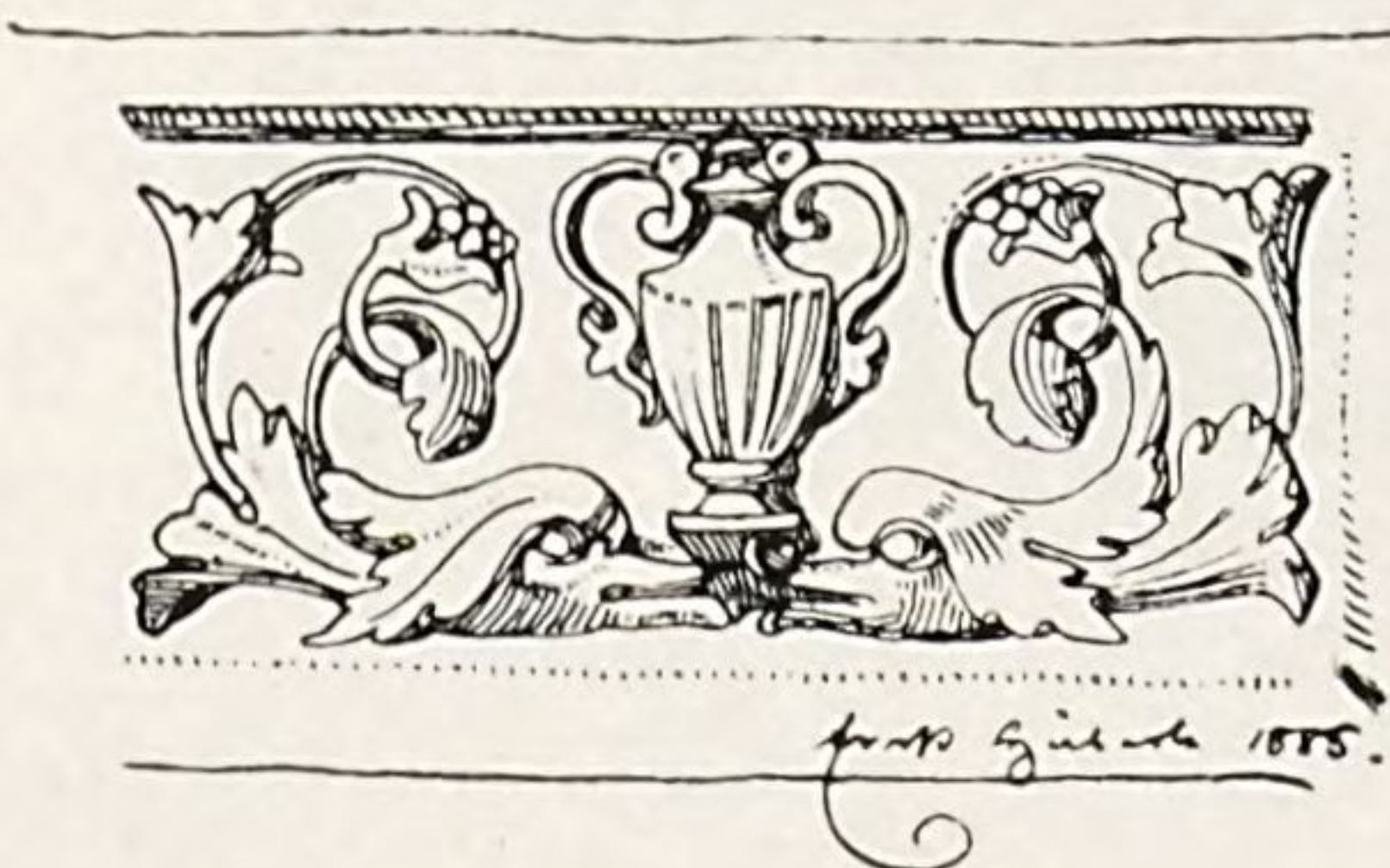
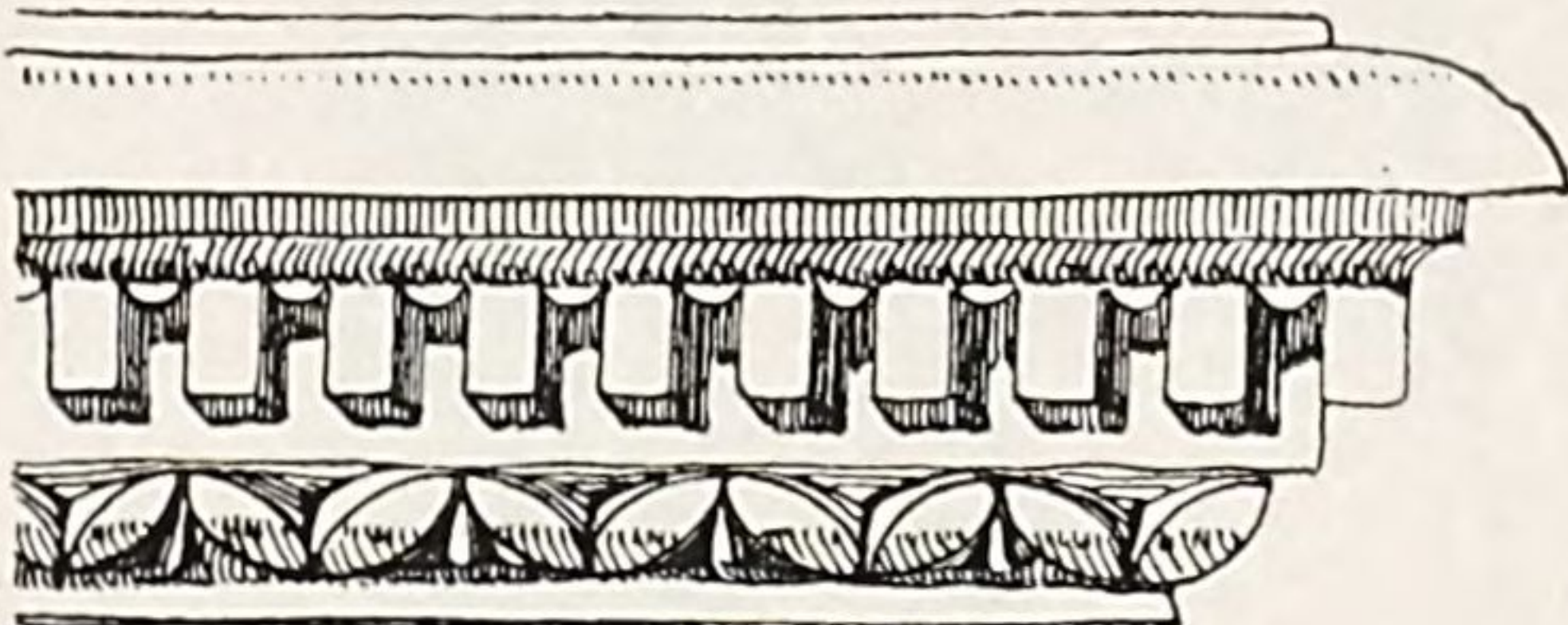
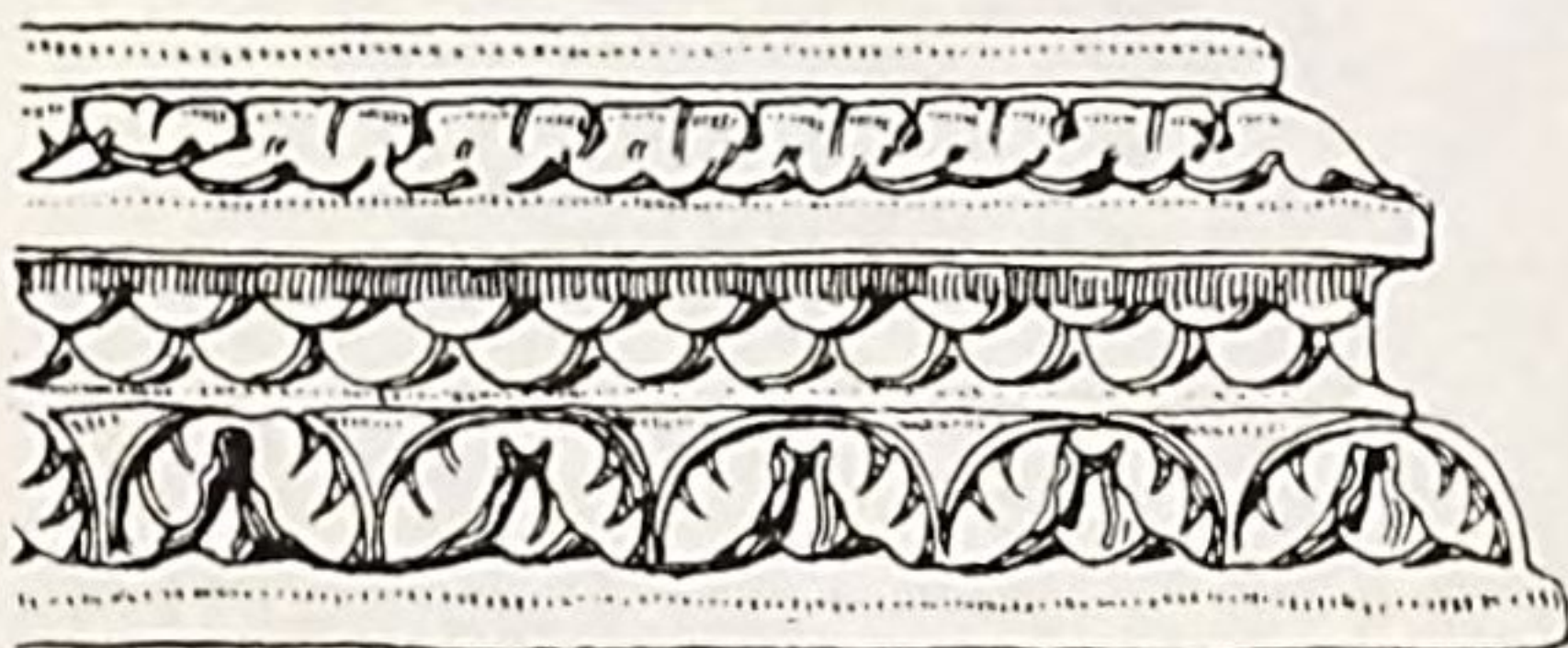
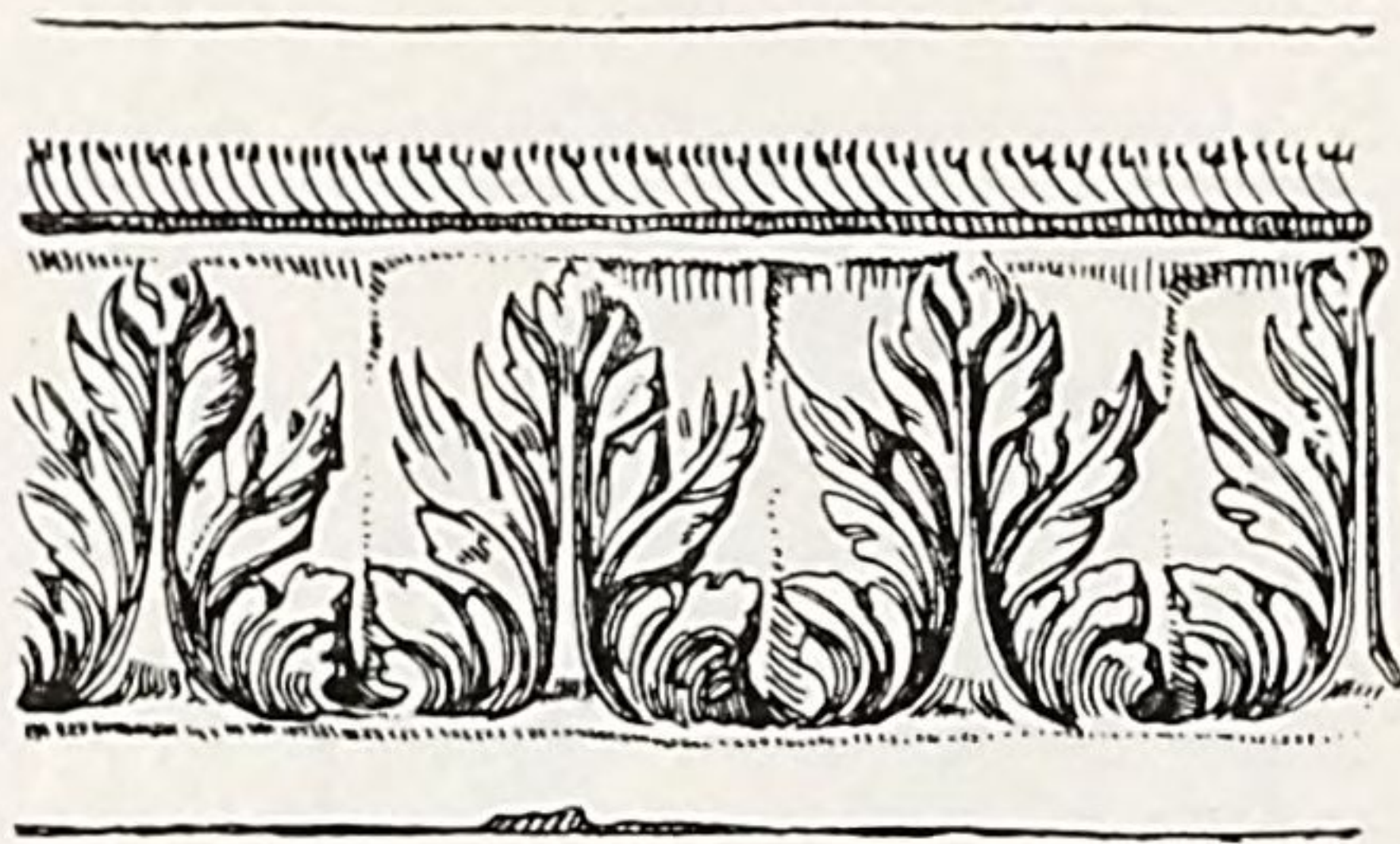
Tafel XXVI. Ofen des Aug. Hirsvogel auf der Burg in Nürnberg.



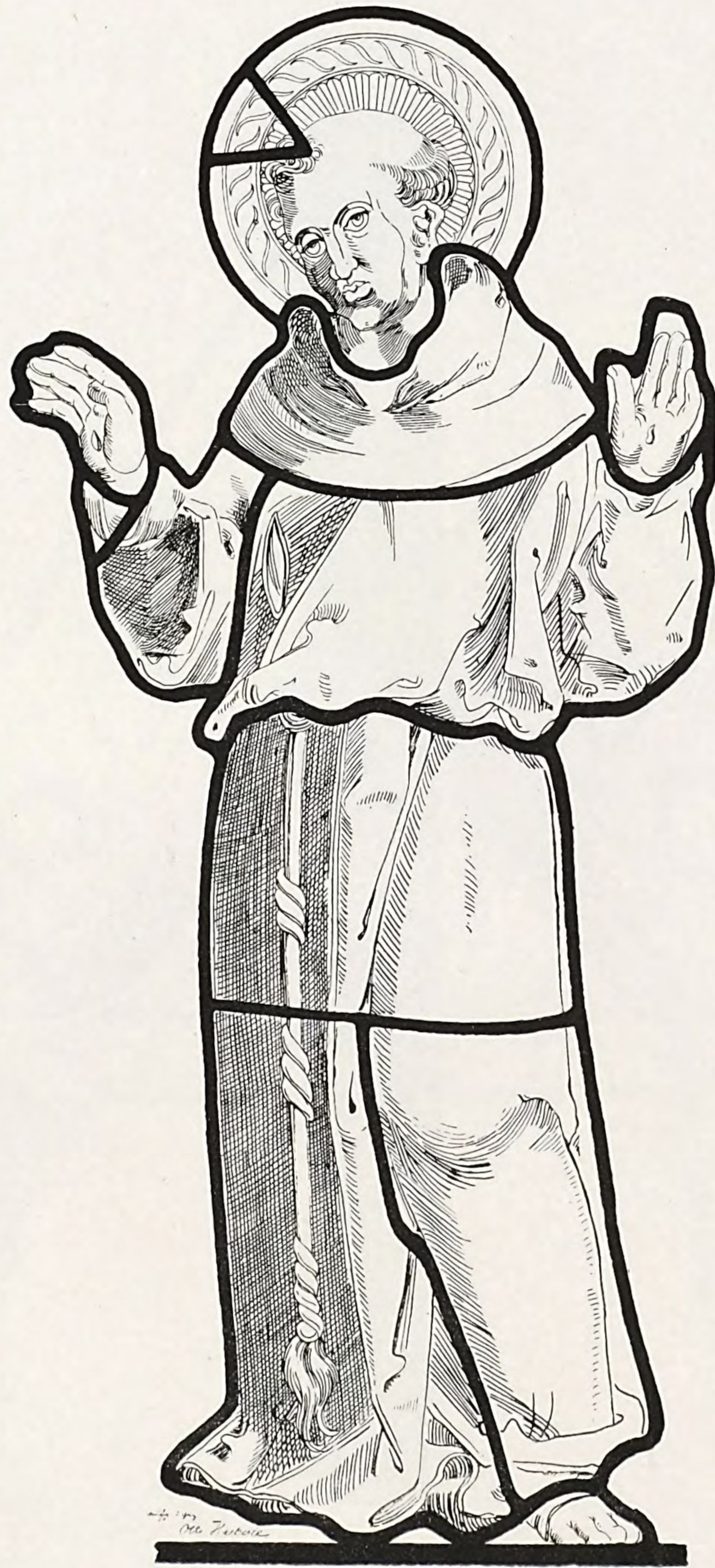
Tafel XXVII. Kachel des Ofens auf Tafel XXVI.



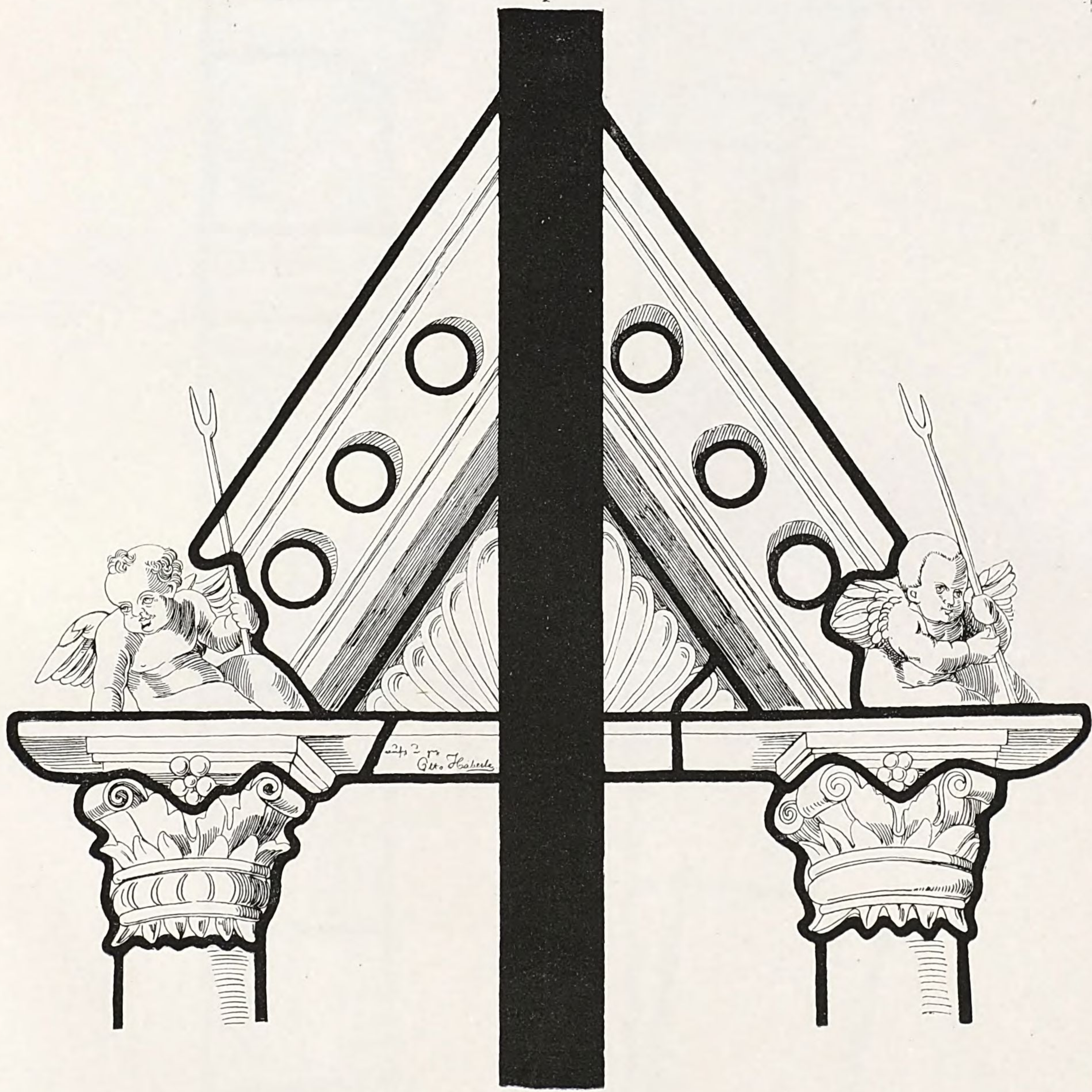
Tafel XXVIII. Pilaster des Ofens auf Tafel XXVI.



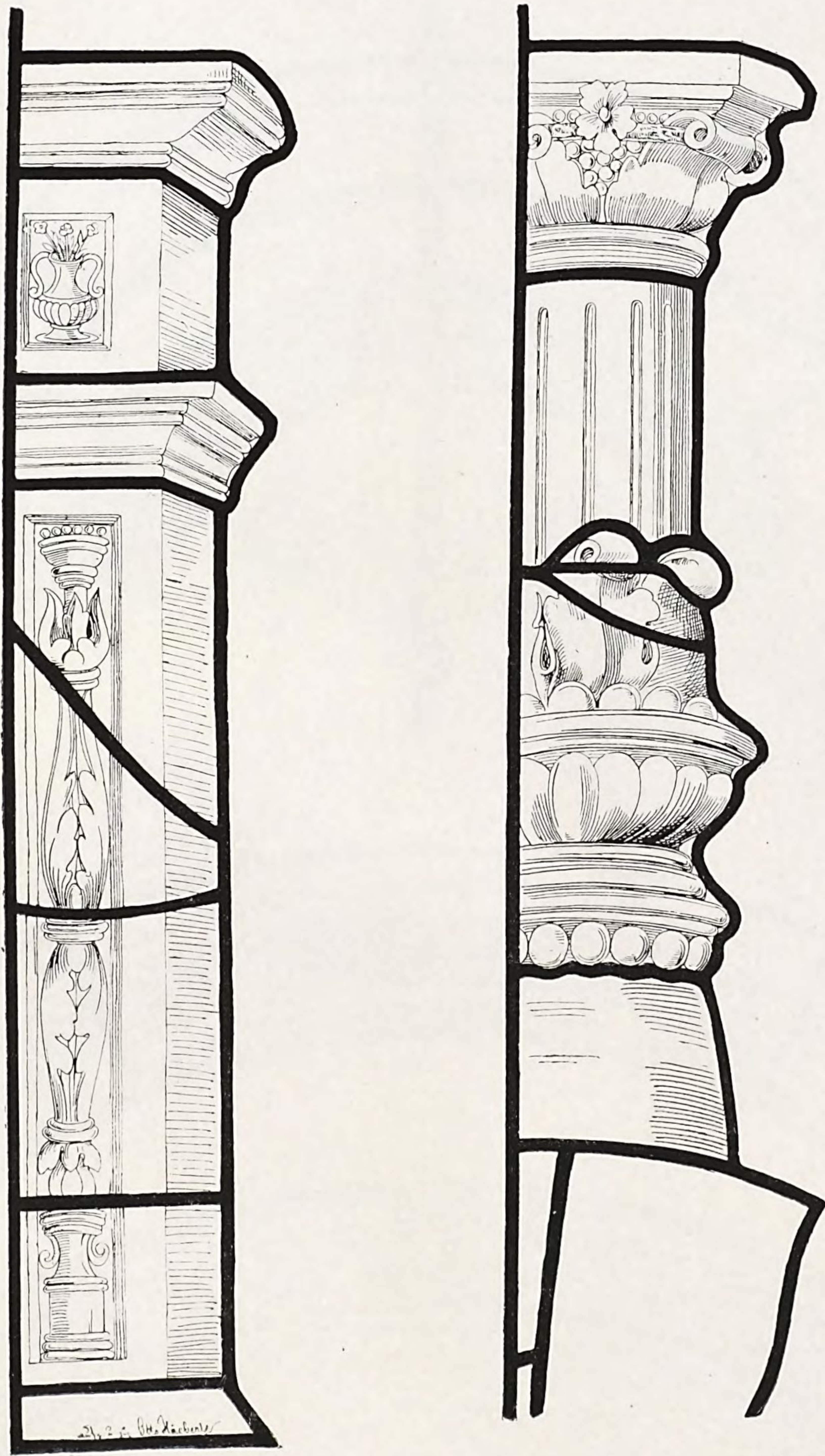
Tafel XXIX. Gesimse und Frieze des Ofens auf Tafel XXVI.



Tafel XXX. Der hl. Franziskus, Theil eines Glasgemäldes von Aug. Hirs Vogel.

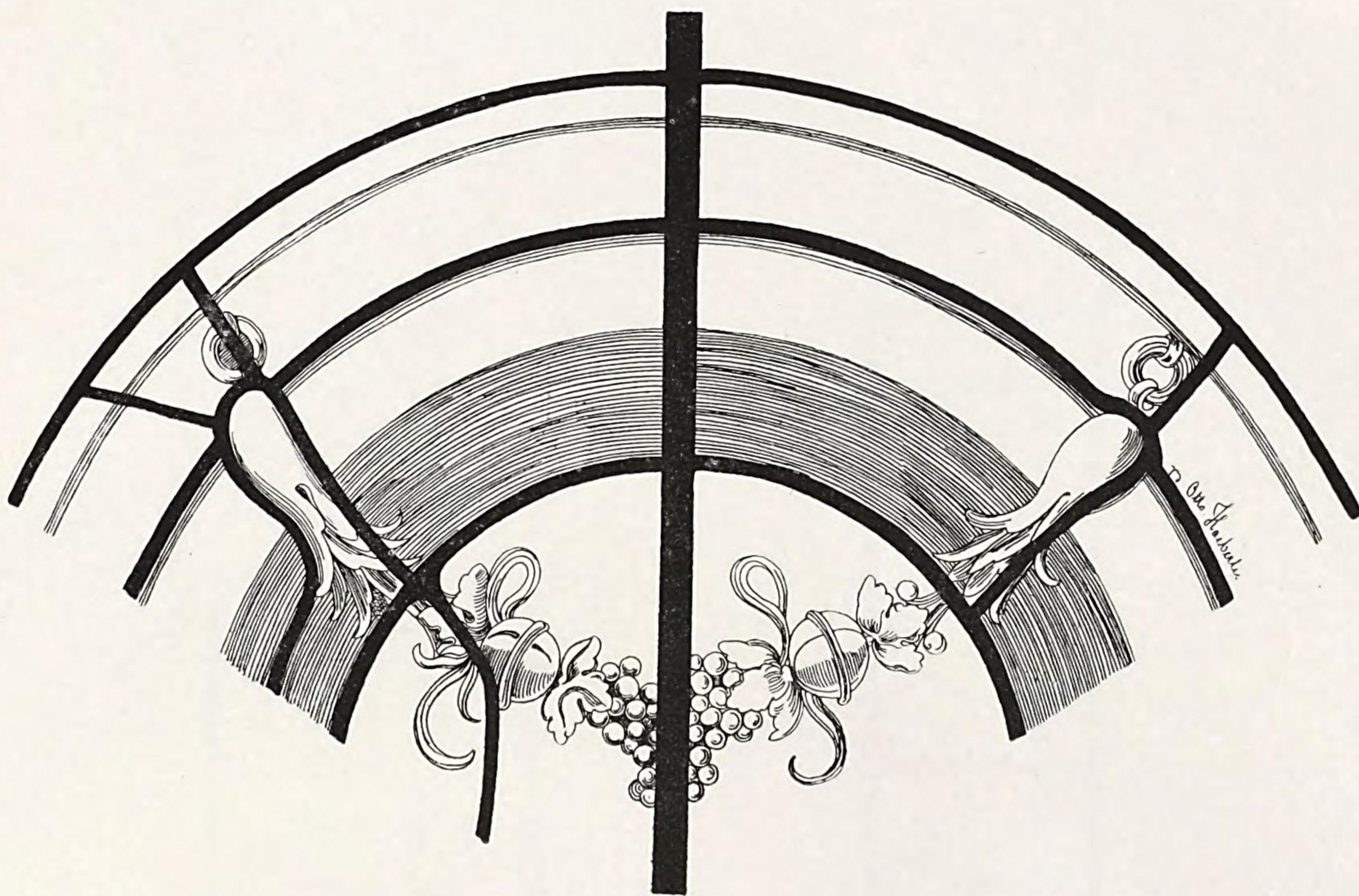


Tafel XXXI. Oberer Abschluss eines Glasgemäldes von Aug. Hirsvogel.

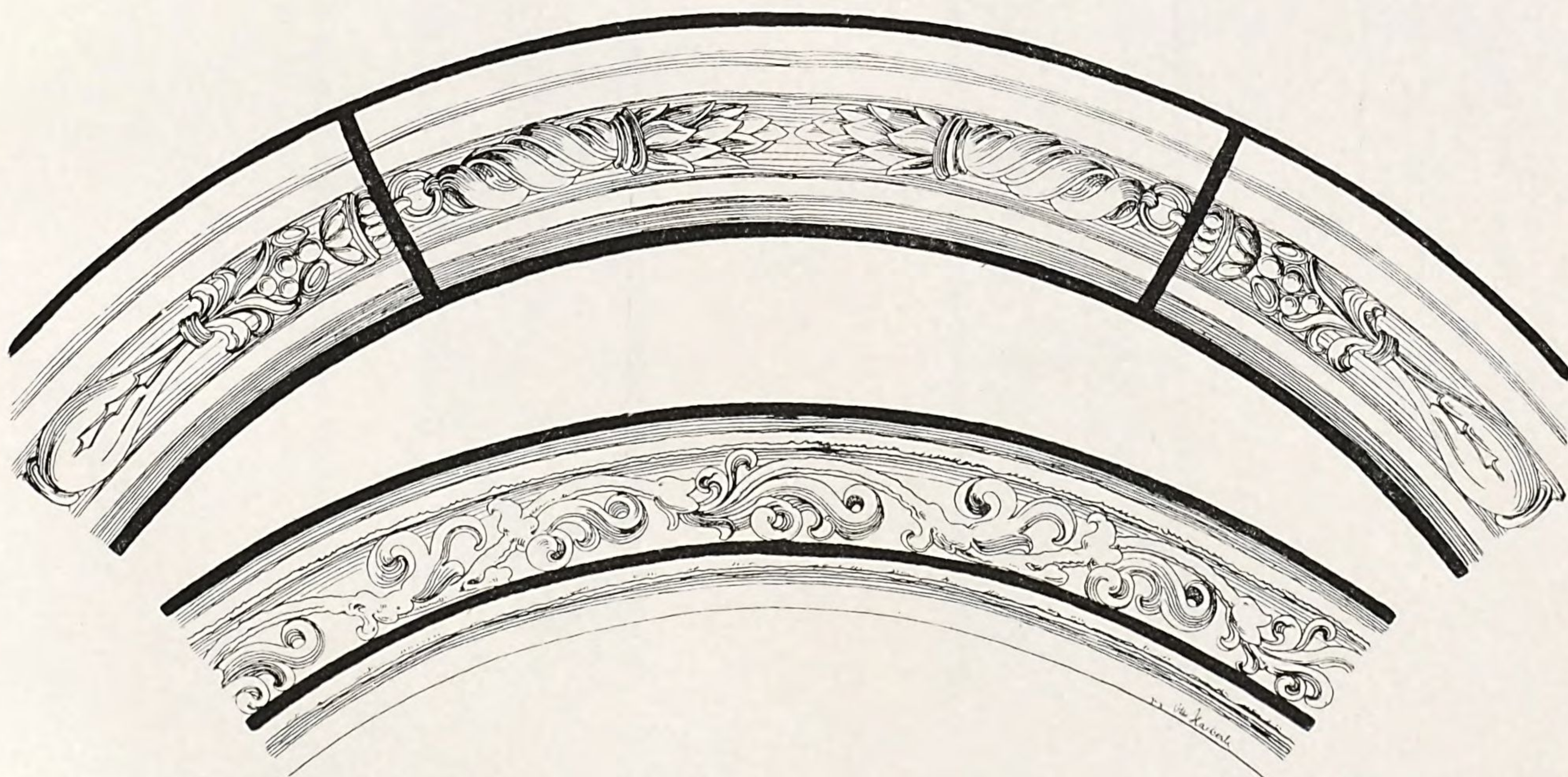


Tafel XXXII. Zwei Pilaster von den Glasgemälden von Aug. Hirsvogel.



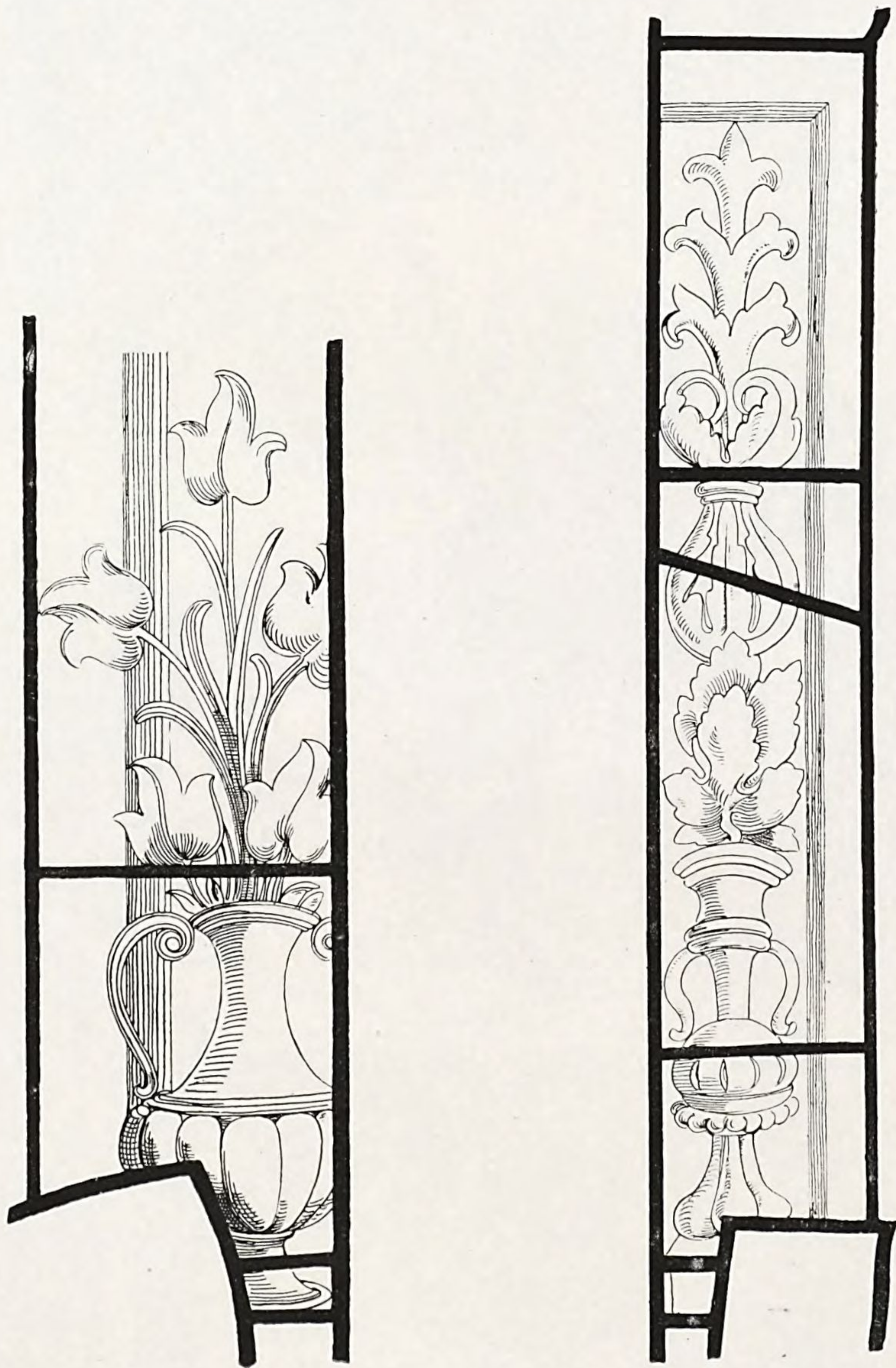


I

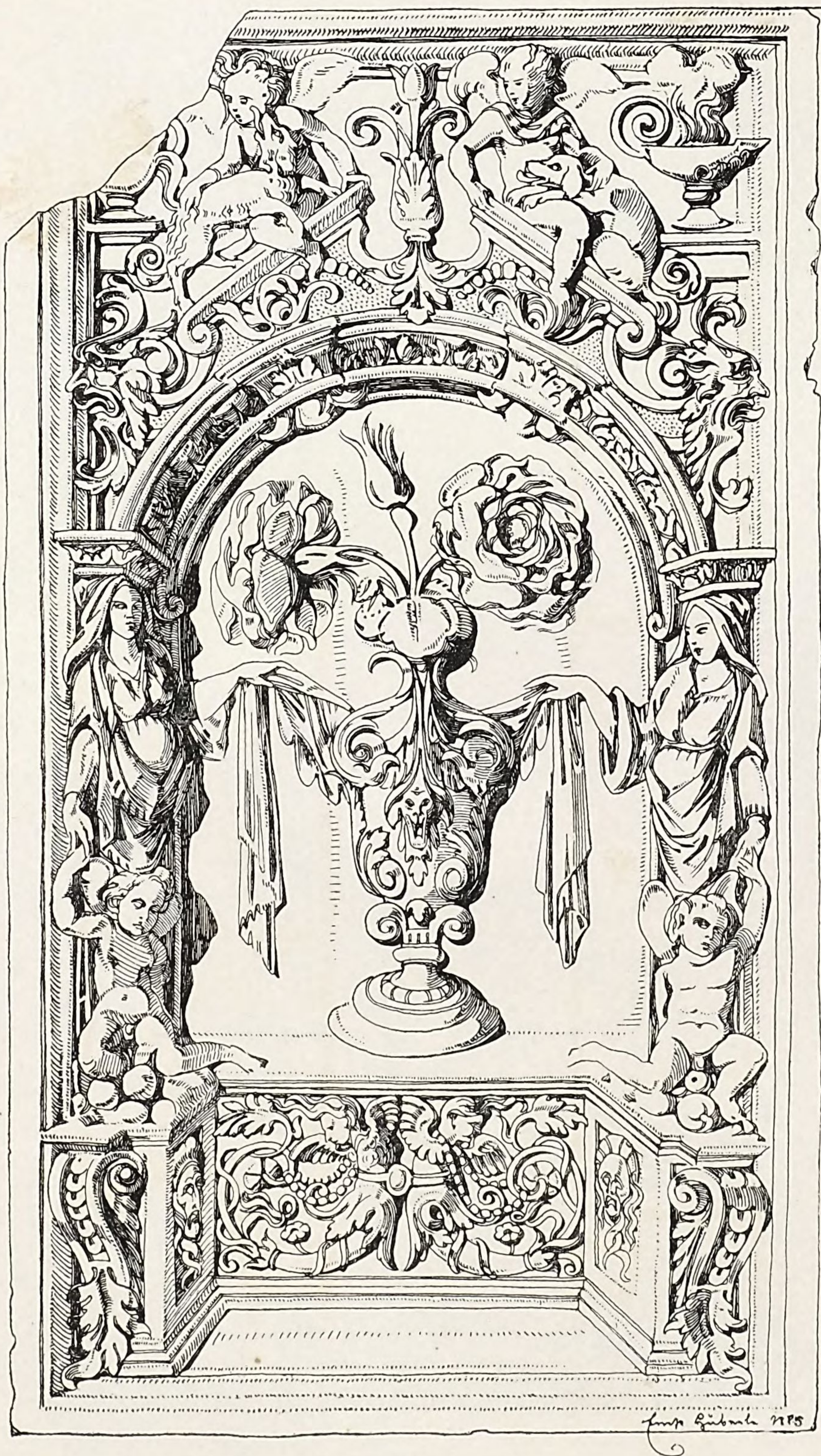


2.

Tafel XXXIII, 1. Bogenstück mit Guirlande eines Glasgemäldes von Aug. Hirsvogel.
2. Bogenfüllungen der Glasgemälde Aug. Hirsvogel's.



Tafel XXXIV. Pilasterfüllungen der Glasgemälde Aug. Hirsvogel's.



Tafel XXXV. Unglasirte Kachel in Hirschvogel'scher Art



Tafel XXXVI. Kachel in Hirsvogel'scher Art.



Tafel XXXVII. Kachel mit Hirsvogel'scher Landschaft als Einsatzbild.



Tafel XXXVIII. Kreussener Krug im Bayrischen Gewerbemuseum.

Friedrich, Carl

Augustin Hirsvogel als Toepfer seine Gefaessentwuerfe, Oefen und
Glasgemaelde

Nürnberg 1885

4 Techn. 26 ta

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11523625-1